HERBERT READ

MODERNA SKULPTURA



S V E T   U M E T N O S T I

ISTORIJA MODERNE SKULPTURE

HERBERT READ

JUGOSLAVIJA • BEOGRAD

NASLOV ORIGINALA
Herbert Read
A CONCISE HISTORY OF MODERN SCULPTURE

UREDNIK
NATAŠA TANASIJEVIĆ-POPOVIĆ

RECENZENT
ALEKSA ČELEBONOVIĆ

PREVOD
MILICA DRAŠKOVIĆ

DRUGO IZDANJE

TEHNIČKI UREDNIK
MIRJANA MARTINOVIĆ

KOREKTOR
VERA DIKLIĆ

LIKOVNI DEO ŠTAMPAN U VELIKOJ BRITANIJI
ŠTAMPA TEKSTA I POVEZ: BIGZ, BEOGRAD
TIRAŽ PET HILJADA PRIMERAKA

Sadržaj

Proizlazi zaključak da nije opravdano poistovetiti istoriju sa procesom homogenog hronološkog vremena. U stvari, istorija se sastoji od događaja čija nam hronologija vrlo malo kazuje o njihovim odnosima i značenju. Pošto istovremeni događaji češće jesu nego što nisu suštinski neistovremeni, onda zaista nema nikakvog smisla shvatiti istorijski proces kao homogeni tok. Taj pojam toka samo zamagljuje divergentne vremenske trenutke u kojima se nižu jedan za drugim istorijski događaji.

SIEGFRIED KRACAUER Vreme i istorija

Beleška pisca

Ne bi trebalo da autor počinje svoju knjigu izvinjenjem, ali u ovoj kratkoj istoriji moderne skulpture nužno su morala da izostanu imena mnogih vrsnih umetnika, a kratko zadržavanje na drugima ne bi bilo opravdano da sam ovde imao više prostora. Iz istog tog razloga, skučenosti, nastojao sam da na samu umetnost primenim prilično krutu definiciju i isključio sam iz ilustracija sve one reljefe i konstrukcije koji, po tehnici izrade nekako lebde između slikarstva i vajarstva. Nemogućno je ne voditi računa o opštoj tendenciji da se napusti klesanje, pa čak i modelovanje u prilog raznih vrlo lakih metoda *asamblaža,* ali ne mogu reći da ovakav razvoj umetnosti prihvatam sa zadovoljstvom.

Da bi ilustracija skulpture imala stvarnog efekta, ona zahteva izvesnu postupnost, a u okvirima koje je postavio izdavač ja nisam imao prostora da uključim još neka dela koja sam želeo. Primoran da činim izbor, trudio sam se da predstavim svaki tip dela koji je istorijski značajan, mada sam izostavljanjem pojedinih dela učinio nepravdu onim umetnicima koji su postigli znatne uspehe.

Zamišljeno je da ova knjiga čini celinu sa autorovom *Istorijom modernog slikarstva* i pretpostavlja se da su čitaocu već bliske one faze modernog pokreta koje su svim umetnostima zajedničke. U svakom drugom pogledu ovaj tekst je potpuno nezavisan.

Kao i u ranijim prilikama, želim da izrazim koliko dugujem publikacijama Muzeja moderne umetnosti u Njujorku, koje u pristupačnom obliku pružaju obilje najvažnije dokumentacije za ovaj period. Želeo bih takođe da izrazim zahvalnost pioniru na ovome polju dr Caroli Giedion-Welcker, čija knjiga *Savremena skulptura: evo-*

lucija u masi i prostoru, prvi put štampana 1956. (novo popravljeno izdanje 1961), predstavlja ne samo neophodan priručnik, već sadrži i *Selektivnu bibliografiju* Bernarda Karpela iz Muzeja moderne umetnosti, bibliografiju koja je od ogromne vrednosti i za studente i za širi krug čitalaca.

Najzad, hteo bih da zahvalim svim onim umetnicima, kolekcionarima i umetničkim galerijama koji su mi omogućili da prikupim brojne fotografije koje su mi bile potrebne za ilustraciju ove knjige. Posebno dugujem gospodinu Josephu H. Hirshhornu, koji mi je stavio na raspolaganje svoju izvanrednu zbirku, kao i gospodinu Abramu Lerneru, upravniku ove zbirke. Mnogo mi je pomogao i gospodin Thomas M. Messer, direktor Muzeja Solomon R. Guggenheim u Njujorku.

Nije uobičajeno da se zahvaljuje osoblju izdavačke kuće, ali u ovom slučaju moram učiniti izuzetak. Ovo delo ne bi ugledalo sveta da nije bilo strpljive i nesebične pomoći gospođice Pat Lowman.

Februar, 1964. H. R.

Uvod

Povezanost u istoriji umetnosti, kao i u istoriji svake druge discipline, zavisi od proizvoljnog izbora principa, mada je »princip« možda suviše ozbiljan izraz za nešto što je u stvari samo podesnost. U toku jednog vremenskog razdoblja pojavljuju se različiti »pravci« koje nazivamo impresionizam, kubizam, nadrealizam. Oni ne prate nužno jedni druge hronološkim redom, a čak i kad bi to bio slučaj, našli bismo da su ispresecani putevima pojedinih umetnika. Drugim rečima, lični razvoj jednog umetnika često prolazi kroz dva ili tri pravca, a umetnik eklektičar kakav je Picasso proći će kroz čitav niz stilskih kategorija iz istog onog razloga koji nas nagoni da s vremena na vreme promenimo klimu.

Mogli bismo, takođe, reći da istorijom umetnosti dominira delo nekolicine genija, a da su druge manje pojave u jednom periodu samo čestice sile koja zrači iz ovih utvrđenih tačaka. Grafikon na kome bi bile ucrtane ove utvrđene tačke i putanje zračenja (koje se često susreću i stapaju) možda bi najtačnije prikazao istorijsku situaciju, ali se on ne može prevesti na narativni jezik. Mora se, znači, pokušati s hronološkim redosledom i biti pri tom potpuno svestan da je to proizvoljno uprošćavanje koje sadrži ponavljanja, protivrečnosti i nedovoljno jasna pitanja *vrednosti.*

U knjizi o istoriji modernog slikarstva, koja sa ovom čini jednu celinu, bilo je mogućno pružiti opravdane razloge zašto se počelo od Cézannea (1839—1906). U skulpturi, sklon sam da počnem s Augusteom Rodinom (1840—1917), umetnikom koji je gotovo njegov savreme-

nik, mada tu postoji i izvesna razlika. Cézanne je bio začetnik nove umetnosti«; usredsređenjem na »motiv«, svojim strpljivim »ostvarivanjem« unutrašnje strukture predmeta, on je otkrivao načine predstavljanja koji su njegovoj perceptivnoj slici davali materijalnu čvrstinu. Ustao je protiv impresionizma koji, po njegovom mišljenju, nije otišao dalje od subjektivnog doživljaja i mogao je da se završi samo u besmislenoj zbrci. Insistirajući na jasnoći oblika i arhitektonskom principu kompozicije, Cézanne je postavio osnove novog klasicizma, umetnosti mere i spokojstva, Rodin, koji je u početku imao ambicije da obnovi umetnost srednjovekovnih katedrala — što ga je drugim putem moglo dovesti do iste vrste »zidarstva« — podlegao je raspoloženju subjektivizma koje je preovlađivalo i zato nikad nije mogao da dâ skulpturi onu istu čvrstu podlogu potrebnu za »jednu novu umetnost«. Rodin je bio veliki umetnik, i ja ću malo kasnije objasniti kakve je vrste integritet koji je on povratio skulpturi; ali Rodin nije bio tvorac u onom smislu u kom je to bio Cézanne, i, mada paradoksalno zvuči, dostignuća slikara Cézannea imaće mnogo većeg značaja za budućnost skulpture nego dostignuća skulptora Rodina. Za Rodinom su pošli Maillol i Bourdelle, koji su takođe bili veliki skulptori, ali, za Cézanneom su pošli Picasso, González, Brancusi, Arhipenko, Lipchitz i Laurens, a oni će biti pokretači nove umetnosti u skulpturi. U ovoj knjizi biće razmatrana ta »nova umetnost« — skulptura koju nazivamo »modernom«, jer je osobena tvorevina ovog našeg vremena i vrlo malo duguje umetnosti koja joj je prethodila.

Mada je ovaj termin često dovođen u pitanje, postoji dovoljno razloga za upotrebu izraza »moderan« da bi se opisao razvoj u skulpturi koji ne obuhvata sve ono što je u njoj savremeno. Baš sada, dok pišem ove redove, primećujem da prof. Quentin Bell u jednom svom prikazu razmatra ovo isto pitanje; on kaže da će čitalac knjige koju on prikazuje (Rečnik moderne skulpture)

> uzalud tražiti moderne skulptore koji nisu »moderni«; naći će Renoira i Daumiera, koji iz nekog razloga *jesu*



1. HONORÉ DAUMIER, *Čovek sa spljoštenom glavom*, 1830—1832.

»moderni«, ali neće naći ni Daloua ni Carpeauxa, koji iz isto toliko nejasnog razloga to nisu. Ukratko, u tom enciklopedijskom rečniku se nalaze imena onih skulptora za koje se slučajno interesuju autori i dok god smo toga svesni, nećemo doživeti razočarenje.[1]

Možda ne treba pokloniti suviše pažnje duhovitoj opasci koja je namenjena oživljavanju jednog prikaza, ali ja upotrebljavam izraz »moderan« u istom tom ograničenom značenju i osećam da imam puno opravdanja što tako činim. »Moderan« je pojam već stolećima upotrebljavan da označi stil koji raskida sa prihvaćenom tradicijom i teži stvaranju novih oblika koji više odgovaraju razumu i osećajnosti

novog doba. S ovog stanovišta Dalou i Carpeaux su već rođeni »stari«, i mada tradicionalisti imaju potpuno pravo da budu pristalice starog, oni ne mogu uskratiti upotrebu reči »moderan« da bi se opisalo ono što je Harold Rosenberg nazvao »tradicijom novog«.[2]

Jedina namera Rodinova bila je da skulpturi povrati onaj stilski integritet koji je ona izgubila posle smrti Michelangela 1564. godine. Tri veka manirizma, akademizma i dekadencije odvajaju poslednje veliko delo Michelangelovo *Pieta Rondanini* od dela za koje se pouzdano zna da je Rodinovo — *Bronzano doba* iz 1876—1877. godine (*sl. 2*). Tačno je da je u ovom međuvremenu došlo do neobičnog upada Honoréa Daumiera koji je već 1830. pravio poprsja (*sl. 1*) isto tako površinski »moderna« kao ma koje Rodinovo delo. Ali, Daumier je bio karikaturista i ona vrsta deformacije koju čine karikaturisti da bi obezbedili satiričku emfazu nema ničeg zajedničkog sa koncepcijom forme jednog Rodina (kao što Govine satire, na primer, imaju samo prividnu sličnost sa Picassovim crtežima za *Gerniku*). Karikatura sama po sebi je relativno novi oblik umetnosti (nije bila poznata u svetu pre kraja XVI stoleća), ali je već 1681. godine definisana kao:

> način pravljenja portreta pomoću kojeg oni (i slikari i skulptori) teže najvećoj mogućoj sličnosti sa osobom koja je portretisana, ali se istovremeno, radi smeha ili ismevanja, neproporcionalno povećavaju i naglašavaju svi nedostaci crta lica i oblika, tako da portret kao celina predstavlja model u potpunom, dok su sastavni delovi nešto izmenjeni.[3]

Svaka sličnost sa stilskim formama moderne umetnosti je, stoga, »potpuno slučajna«.

Principe skulpture kojima se vratio, sam Rodin je jasno izložio u mnogo prilika. Možda bi dobro bilo da ih razmotrimo u knjizi *Entretiens* (Razgovori) koje je prikupio Paul Gsell.[4] Rodin je sažeo ove principe u jednoj »oporuci« od oko dve hiljade reči, koja sem opomene da treba voleti velike majstore prošlosti (naročito Fidiju i Michelangela),



2. AUGUSTE RODIN, *Bronzano doba*, 1876—1877.

imati potpunu veru u Prirodu, i da treba beskompromisno raditi, sadrži i sledeći savet:

Oblik zamislite u dubini.
Jasno naznačite dominantne ravni.
Zamislite oblike kao da su upravljeni prema vama;
  sav život izbija iz središta
  i širi se iznutra prema površini.
Prilikom skiciranja vodite računa o reljefu,
  ne o konturama.
Reljef određuje konture.
Najvažnije je biti uzbuđen, voleti,
  nadati se, drhtati, živeti.
Treba biti prvo čovek, pa tek onda umetnik!

Ovo su reči humaniste, umetnika koji se uvek brinuo da služi čovečanstvu i da svoja dela učini pristupačnim masama. Njegovi ideali, i umetnički i društveni, bili su isti kao i ideali Fidije i Michelangela, isti kao ideali onih srednjovekovnih »likorezaca« čiji je Michelangelo bio naslednik.

Ove bi ideale trebalo da imamo na umu kad budemo hteli da iznađemo do koje ih je mere moderna skulptura napustila i zamenila drugima. Uopšte uzev, može se reći da je došlo do razvoja u dva pravca, od kojih jedan nastavlja da »koncipira dubinski« i da prati tradiciju »likorezaca«, dok drugi odbacuje humanističku tradiciju kao takvu, zajedno sa njenim organskim kriterijumima, da bi stvorio vrednosti druge vrste, apsolutne vrednosti »čiste forme«. Bez obzira koliko je moderan, skulptor kakav je Henry Moore ostaje u okvirima iste formalne tradicije kao i Michelangelo; konstruktivista kakav je Naum Gabo ima sasvim druge ideale. Sva slobodna trodimenzionalna dela plastične umetnosti mi i dalje nazivamo »skulpturama«, ali moderan period je svedok izuma trodimenzionalnih umetničkih dela koja ni u kom smislu nisu »vajana« pa čak ni modelovana. Ona su građena, kao arhitektura, ili konstruisana kao mašina. Trebalo bi rasvetliti ove razlike i pokušati da se one estetski opravdaju.

Dalje, treba napomenuti da postoje dve modifikacije organske tradicije koje su prethodile modernom periodu — to su one stilske faze poznate pod imenom impresionizam i eklekticizam. Da li će se Rodin nazvati impresionistom, zavisi od toga kako će se definisati impresionizam. Mi ga odmah ne povezujemo sa impresionističkim pokretom kao takvim, iako je jednom izlagao sa Monetom (kod Petita, 1889)[5] i posedovao Van Goghovog *Le Père Tangyja*, koji je sada u Rodinovom muzeju. Kao većina etiketa u istoriji umetnosti, impresionizam obuhvata mnoštvo pojedinačnih stilova i nije lako izdvojiti neki kvalitet koji bi bio zajednički tako različitim umetnicima kao što su Cézanne, Degas, Manet, Pissarro i Renoir. Kao što Rewald kaže u svojoj istoriji ovoga pokreta, »ne može se očekivati da se jednom reči precizno definišu stremljenja jedne grupe ljudi, koji su svoje sopstvene vizuelne senzacije stavili iznad svakog umetničkog programa«.[6] Ako čovek prihvati u ono vreme rasprostranjenu definiciju jednog od Renoirovih prijatelja (G. Rivière) — »tretiranje predmeta u smislu tona, a ne u smislu samog predmeta« — onda se ona teško može primeniti na Rodinovo delo ili na skulpturu uopšte. Čak i ako se prihvati Rewaldova dopunjena definicija — »odbacujući objektivnost realizma, oni su izabrali jedan element realnosti (svetlost) da bi pomoću nje protumačili čitavu prirodu« — ipak se misli više na slikarstvo nego na skulpturu (pa i tada je teško u okvire ove definicije smestiti slikara kakav je Cézanne, koji je svetlost smatrao obmanjujućim i neodređenim elementom u predstavljanju oblika). Što se Rodina tiče, mada je on svetlost smatrao elementom koji otkriva formu, ona nije »unutrašnja istina« (*la vérité intérieure*). Unutrašnja istina rasta i oblika otkriva se pre dodira nego pogledu; dodir u najmanju ruku ima čudni prioritet i, ako se prigovara da gledalac normalno ne opaža skulpturu na ovaj način, onda je to na štetu samog gledaoca. Čulni oseti koji se doživljavaju u aktu stvaranja uglavnom su oseti pritiskivanja i sabijanja, oseti čula dodira.

Ova podela ne bi isključila impresionističku skulpturu, pošto se definicija menja sa materijalom. Ipak, mnogo



3. MEDARDO ROSSO, *Razgovori u vrtu,* 1893.

smo bliže istini ako se više usredsredimo na pokret nego na svetlost, a pokret je podjednako bio preokupacija i slikara i skulptora. Rodin je shvatio da se *iluzija* života ne može predstaviti drukčije nego pokretom. On je pokret definisao kao prelazak iz jednog stava u drugi, a to se u skulpturi, koja je statički predmet, nije moglo dati »realistički«. Alternativa je, dakle, *sugerisati* uzastopne položaje istovremeno. Prema njegovim rečima, fotografija je varljiva, jer ilustruje zaustavljeni pokret — umetnik je, međutim, zainteresovan za sâm pokret, a to se može predstaviti samo izvesnim konvencijama. On je, stoga, branio Géricaulta koji je slikao trkačke konje sa sve četiri noge istovremeno ispružene, što se u stvarnosti nikada ne događa, ali ukazuje na doživljaj koji čovek ima kad posma-



4. AUGUSTE RODIN,
Spomenik Balzaku, 1897.

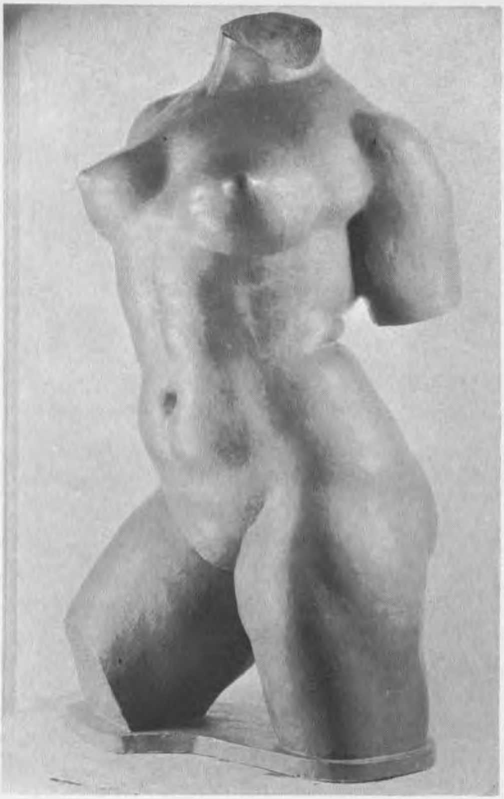
tra trku. Umetnik opisuje svoje vizuelne senzacije koje možda obmanjuju, ali rezultat je bliže istini nego bilo kakva fotografija.

Prema tome, može se reći da je Rodinu bio blizak onaj vid impresionizma koji je počivao na *»unutarnjoj istini«*, na subjektivnom osećanju, ali nije imao nikakve veze sa onim vidovima impresionizma koji su se zasnivali na nauci o vizuelnoj percepciji. U ovom pogledu on se radikalno razlikovao od impresionista kakvi su bili Seurat i Pissarro, koji su izvesno vreme pokušavali da zasnuju svoje metode slikanja na optičkim teorijama Chevreula, Maxwella i drugih fizičara. Ako su Rodinove statue bile toliko realističke da je u stvari, mogao biti optužen da je svoje *Bronzano doba* (*sl.* 2) izlio sa živog modela, to nije bilo zbog toga

što mu je ideal bio fotografska tačnost, već zato što su njegova ostvarenja potpuno tačno odgovarala osećanjima koja su ga obuzimala. U ovom pogledu on je bio realista, ali, dvosmislenost ostaje, zahvaljujući činjenici što je istina često neobičnija od fikcije (u ovom slučaju fikcija su akademske konvencije). Postoje najmanje tri mogućnosti: 1. podražavanje stvarnosti (mimičko predstavljanje), 2. predstavljanje vizuelnog doživljaja, i 3. stvaranje raznih zamena (simbola, znakova) za takav doživljaj. Ako je impresionista onaj koji pokušava da bude veran vizuelnom doživljaju, onda je Rodin bio impresionista u delima kao što je *Bronzano doba* (1876—1877), a simbolista u ostvarenjima kao što je konačna verzija *Spomenika Balzaku* (1879, *sl. 4*).

Modernost Rodina leži u njegovom vizuelnom realizmu. Postojali su, naravno, realisti u skulpturi i pre Rodina. U ovom smislu je i Michelangelo bio realista, a iznad svih Donatello. Ali, značaj Rodina za skulptore koji su došli posle njega nije toliko u njegovoj vernosti vizuelnom doživljaju, još manje u njegovim humanističkim predrasudama koje je uvek ispoljavao, već nadasve u integralnosti tehničkih sredstava koje je upotrebljavao, njegovom skoro slepom poverenju u oruđe. Pravi bezdan razdvaja delo Rodina od dela Arpa ili Henry Moorea; ali, sva tri skulptora pokazuju istu brigu za vrednosti svojstvene umetnosti skulpture — senzibilnost za zapreminu i masu, preplitanje šupljina i izbočina, ritmičko smenjivanje ravni i oblina, jedinstvo koncepcije. Ciljevi se razlikuju, ali sredstva su ista, i većina modernih skulptora priznaje da je Rodin bio taj koji je umetnosti vajarstva vratio pravi smisao za skulpturalne vrednosti. Prirodu ovog dostignuća lepo je opisao pesnik Rainer Maria Rilke koji je nekoliko godina bio skulptorov sekretar:

> Tu je pre svega neopisivo lepa portretna bista u bronzi slikara Jean-Paul Laurensa, što je verovatno najlepša stvar u Luksemburškom muzeju. Ova bista je prožeta tako dubokim osećanjem, njena površina je tako nežno izvajana, držanje joj je tako prefinjeno a izraz tako in-



5. ARISTIDE MAILLOL,
Torzo, Spomenik Blanquiju (Sputana akcija)
1905—1906.

tenzivan, budan i dirljiv da izgleda kao da je Priroda uzela ovo delo iz umetnikovih ruku da bi ga proglasila svojim najdragocenijim posedom. Blistanje i svetlucanje metala koji se probija kao plamen kroz kao čađ crnu patinu, samo još dodaje savršenosti i jedinstvenoj lepoti ovog dela.[7]

Rodinovi neposredni sledbenici u Francuskoj — Aristide Maillol (1861—1944), Antoine Bourdelle (1861—1929) i Charles Despiau (1874—1946) — ne interesuju nas, osim utoliko što su održali ove plastične vrednosti za još jednu generaciju. Bourdelle je dugo radio kao Rodinov glavni pomoćnik, a Maillola je, pre nego što je postao vajar u četrdesetoj godini, privukao impresionizam kao slikara i



6. CHARLES DESPIAU, *Glava gospođe Derain,* 1922.



7. MEDARDO ROSSO, *Ecce Puer,* 1906—1907.

dizajnera. Ali, oba skulptora su se vratila klasičnom idealizmu (Maillol je živeo u Grčkoj godinu dana) i obojica su delovala protiv impresionizma. »Priroda je varljiva« govorio je Maillol. »Kad bih u nju manje gledao, stvarao bih ne ono što je stvarno, već ono što je istinito. Umetnost je složena stvar, rekao sam Rodinu, koji se nasmešio jer je osetio kako se borim s prirodom. Ja sam pokušavao da uprostim, dok je on beležio svaki profil, sve detalje; to je bilo pitanje savesti.«[8] Ovo priznanje otkriva razliku između ova dva umetnika. Despiau je takođe radio za Rodina, ali se ograničio uglavnom na portrete, a oni, pored sve senzibilnosti, nisu ništa doprineli budućem razvoju skulpture.



8. ANTOINE BOURDELLE, *Beethoven, velika tragična maska,* 1901.

Italijanski skulptor Medardo Rosso (1858—1928) mnogo je bezrezervniji impresionista u stilu nego što je Rodin. Rođen je u Torinu i, kao i Maillol, započeo je kao slikar. U Parizu je boravio 1884—1885. i radio je u studiju Daloua. Sretao je Rodina s vremena na vreme i možda je čak imao i uticaja na njega — čini se, naime, da su njegovi *Razgovori u vrtu* (1893, *sl. 3*), velika skulpturalna grupa kojom dominira jedna figura okrenuta leđima, inspirisali Rodinov *Spomenik Balzaku* (1893—1897, *sl. 4*).[9] Ali, Rosso je bio u socijalnom smislu realista koliko i impresionista — impresionista možda više po tome što je želeo da uhvati stvarnost svakodnevnog života, nego što je imao neke naučne teorije o iluziji i stvarnosti. U ovom pogledu bliži je



9. GEORG KOLBE, *Mlada devojka koja stoji*, 1915.



10. ARTURO MARTINI, *Dečak koji pije*, 1926.

Degasu, koga je poznavao, nego Rodinu ili Maillolu, a značajno je i to da je Zola bio jedan od njegovih ranih pokrovitelja. Njegov realizam ga je doveo do pobune protiv statičke koncepcije skulpture. U velikim kompozicijama kakva je *Razgovori*, njegov stil je jasno manirističkí i violentan. I upravo ovaj kvalitet Rossovog dela, više nego spokojstvo njegovih portreta, privukao je futuriste koji su ga od 1909. godine nadalje pozdravljali kao pionira »dinamizma« u umetnosti. Pod jakim uticajem Rossa bio je naročito Boccioni.

Još nekoliko skulptora ove generacije, koji su se nalazili između impresionizma i klasicizma, odbili su izazov

modernizma onakvog kakav se prvi put otkrio u kubizmu, ali su ipak, samim svojim eklekticizmom, doprineli ponovnom oživljavanju skulpture. Rossov sunarodnik i savremenik Arturo Martini (1889—1947, *sl. 10*) jedan je od njih — skulptor koji je malo poznat izvan Italije (osim možda u SAD). Martini je naučio grnčarski zanat i njegova najtipičnija dela su u terakoti. Podsećaju na neka dela renesanse u istom medijumu (kao na primer terakota Antonia Rossellina). Ali, ona su izveštačenija i izvestan »marinizam« je karakterističan za celu ovu grupu »neodlučnih« — Wilhelm Lehmbruck (1881—1919, *sl. 13*), Ernesto de Fiori (1884—1945, *sl. 12*), Georg Kolbe (1877—1947, *sl. 9*), Gerhard Marcks (1889, *sl. 11*), Renee Sintenis (1888, *sl. 14*). Značajno je, takođe, da je većina njih nemačkog porekla, i ja smatram da je to produženje uticaja velikog

11. GERHARD MARCKS, *Freya*, 1949.



12. ERNESTO DE FIORI, *Vojnik*, 1918.



nemačkog klasičara Adolfa Hildebranda (1847—1921); Hildebrand sebe nije smatrao klasičarem, već humanistom, koji oživljava najbolje tradicije renesansne skulpture. O njegovim teorijama raspravljao sam na drugom mestu;[10] po mome mišljenju one su imale pogibeljni uticaj na evropsku skulpturu, jer su podigle vizuelne i pikturalne vrednosti iznad bitnih plastičnih vrednosti, koje su taktilne i heptične prirode. Manirizam u modernoj skulpturi nema drugog porekla. U prilog Hildebrandu se, međutim, mora reći da je njegov naglasak na direktnom radu u materijalu imao pozitivan uticaj na čisto tehnički razvoj umetnosti. Ali, dobra tehnika ne može spasti lažnu estetiku.

U sasvim drugu kategoriju spada nemački skulptor Ernst Barlach (1870—1938, *sl. 17*), koji je takođe insistirao na prednostima klesanja nad modeliranjem. Ali Barlach je

13. WILHELM LEHMBRUCK, *Mladić koji sedi,* 1918.





14. RENÉE SINTENIS,
Fudbaler, 1927.

namerno odbacio klasičnu tradiciju u prilog gotičke ili nordijske. U izvesnom stepenu ovo ga približava Rodinu, koji se divio srednjovekovnim likorescima, ali je Rodin bio dovoljno senzibilan da pojmi klasične elemente u zreloj gotici i mogao je da ustvrdi da je gotika dostigla svoju zrelost onda kada se, kao što je to slučaj u Rensu i Augsburgu, apstraktni ekspresionizam severnjačkog »will to form« (volja za oblikovanjem) kombinovao sa idealističkim naturalizmom grčke tradicije da bi se postigla jedna nova i viša sinteza stilova. Drugim rečima, Barlach i Rodin su imali na umu sasvim različite »likoresce«. Barlach stvarno pripada ekspresionizmu — njegove gotičke forme su modifikovane ekspresionističkim tendencijama isto onako kao što su Rodinove klasične forme modifikovane impresionističkim tendencijama. U njegovim ranim delima, figurama od keramike iz 1903—1904. i terakotama i bronzanim figurama iz 1906—1907. vidno preovlađuje elemenat *Jugend-*

stila, ali ovo važi i za rani period nemačkog ekspresionizma uopšte. Ova uopštavanja se podjednako odnose i na delo još dva nemačka skulptora koji se mogu povezati s Barlachom — a to su Gerhard Marcks (*sl. 11*) i Käthe Kollwitz (1867—1945, *sl. 15*). Kollwitz, koja je više poznata kao grafičar, bila je, međutim, skulptor s velikim poimanjem plastične forme. Marcks je počeo kao skulptor životinja sve dok u zoološkom vrtu nije ugledao zebu; a tada ga je, po njegovim rečima, obuzelo očajanje.[11] Njegova urođena nordijska osećanja bila su u izvesnoj meri modifikovana klasičnim uticajem, ali ne treba zaboraviti da ga je 1920. godine Gropius pozvao u Vajmarski Bauhaus, gde je on ostao sve dok pet godina kasnije Bauhaus nije zatvoren (da bi se otvorio u Dessau). Gonili su ga nacisti i uključili ga u zloglasnu izložbu degenerisane umetnosti.

Ako se izuzme Rodin, može se reći da su najznačajniji doprinos modernoj skulpturi pre nastanka kubizma dala dva slikara — Degas i Matisse. Skulptura slikara je fascinantna stvar koja naginje paradoksu. Da se skulptura



15. KÄTHE KOLLWITZ, *Tuženje,* 1938.



16. LEONARD BASKIN,
Barlachova glava, 1959.

može kombinovati sa slikarstvom bez štete po ijednu od ovih dveju veština, dovoljno dokazuje slučaj Michelangela. Umetnici o kojima ćemo sada govoriti, a to su Degas, Gauguin, Renoir, Bonnard i Matisse su slikari čija je glavna preokupacija bila slikarstvo, a skulptura pak ili samo zabava, ili isprobavanje drugog medijuma kroz koji su



17. ERNST BARLACH,
Prosjakinja pod velom, 1919.



18. PIERRE BONNARD, *Devojka koja se kupa*, oko 1923.



19. EDGAR DEGAS, *Noseća žena*, oko 1896—1911.

želeli da izraze svu svoju strast prema plastičnim vrednostima — postavljanju mase u prostor, sukobu svetlosti i volumena. Teško je smatrati Gauguinovu (1848—1903) skulpturu, na primer, kao nešto više od razonode u časovima odmora od glavnog posla. Najvećim delom u obliku reljefa, ova skulptura ne pretenduje da bude ništa drugo do dekorativna, sa izuzetkom možda dve ili tri male statuete kao što su figura u obojenom drvetu *Žena sa Kariba (La Luxure)*, 71 cm (*sl. 43*), izrađen u La Pouldu 1890—1891. Ista figura se pojavljuje i na platnu kao *Žena sa Kariba sa suncokretom* iz 1889—1890. godine (kolekcija porodice Harry Bakwin, Njujork).[12] Skulptura ne dodaje ništa

estetskom značaju slike, bila je izgleda inspirisana, tako bar Rewald tvrdi, jednim fragmentom nekog friza koji je Gauguin imao, a koji je bio otpao sa neke zgrade u javanskom selu koje je bilo deo svetske izložbe 1889. godine u Parizu.

Auguste Renoir (1841—1919) i Pierre Bonnard (1867—1947) su imali više osećanja za taktilne vrednosti skulpture; njihova dela su vajana u tradiciji Rodina i Maillola. Bonnardova *Devojka koja se kupa*, bronza iz 1923 (*sl. 18*), toliko je tanana da bi se mogla zameniti za neko Rodinovo delo. Renoir je počeo da se bavi skulpturom tek u kasnijim godinama (1907). Najveći broj svojih radova napravio je uz pomoć jednog asistenta (Guino) za poslednjih pet-šest godina svog dugog života, i to onda kad je počeo da oseća teškoće u rukovanju slikarskom kičicom. Pa ipak, njegova bronza *Stojeća Venera (Venus Victorieuse)* iz 1914 (*sl. 20*)



20. AUGUSTE RENOIR,
Stojeća Venera (Venus Victorieuse), 1914.



21. EDGAR DEGAS, *Igračica, arabeska na desnoj nozi, s ispruženom desnom rukom,* 1882—1895.

uspeva da prenese u čvrstu trodimenzionalnu formu svu gracioznost i nežnost njegovih platnâ.

Slučaj Degasa i Matissea je potpuno različit. Obojica su odigrala značajnu ulogu u stvaranju novog tipa skulpture, i imali dubokog uticaja na svoje sledbenike. Znatan vremenski razmak razdvaja ova dva umetnika. Degas je rođen 1834. godine a umro 1917; Matisse je živeo od 1869. do 1954. Prve pokušaje u skulpturi obojica su načinila u otprilike istom dobu života, u svojim tridesetim godinama. Degas nije izlagao svoje skulpture do 1886; Matisseova prva skulptura datira iz 1899.

Bilo bi mogućno povući razliku između ova dva umetnika kao skulptora ako jednog označimo kao impresionistu, a drugog kao postimpresionistu, ali je među njima postojala i jedna bitnija razlika u cilju. Degas je skulpturu uvek podređivao slikarstvu, u tom smislu što je njenim posredstvom mogao da proučava probleme oblika i pokreta, što mu je bilo teško da reši u dvodimenzionalnom



22. AUGUSTE RODIN,
Irida, glasnica bogova,
1890—1891.

medijumu platna. Njegove bronzane igračice i konji su uvek deo njegovih preokupacija ovim motivima u slikarstvu i nastali su istovremeno. Ovo ga je približilo Rodinu i u stvari postoji sasvim mala razlika između Rodinovih najimpresionističkijih skulptura kao što su *Irida, glasnica bogova* (1890—1891, *sl. 22*) i Degasove predstave sličnog motiva, kao što je *Igračica, arabeska na desnoj nozi* iz 1882—1895. godine (*sl. 21*). Ipak, kad je na šestoj impresionističkoj izložbi 1881. godine Degas izložio svoju *Malu četrnaestogodišnju igračicu* (original je bio u vosku, a sada je u posedu porodice Paula Mellona, *sl. 23*) njegov savremenik Huysmans ju je ocenio kao »jedini stvarno moderan pokušaj koji poznajem u skulpturi«.[13]

Matisseova reakcija na impresionizam je nešto sasvim drugo — to je u stvari povest o postimpresionizmu uopšte. Matisse se kao mlad čovek divio Rodinu izdaleka. Godine 1906 (prema André Gideovom »Dnevniku«, gde on prepričava anegdotu koju mu je ispričao Maurice Denis),

Matisse je prvi put otišao u Rodinov atelje i pokazao mu neke svoje crteže. Rodin mu je rekao da poradi još dve nedelje na istim crtežima i da mu ih onda ponovo pokaže.[14] Sâm Matisse je ispričao dosta drukčiju priču Raymondu Escholieru:

> Hteo sam da saznam šta sâm Matisse ima da kaže o svojim odnosima sa Rodinom, a on je definisao i jaz koji je odvajao njihove različite koncepcije o skulpturi i o samoj umetnosti. »U Rodinov atelje u Rue de L'Université poveo me je jedan od njegovih učenika koji je hteo da pokaže moje crteže svome učitelju. Rodin, koji me je ljubazno primio, bio je samo umereno zainteresovan. Rekao mi je da imam 'lakoću ruke', što nije bilo istina. Savetovao mi je da napravim detaljnije crteže pa da mu ih onda pokažem. Nikada više tamo nisam otišao. Shvatajući svoj smer, mislio sam da mi je potrebna nečija pomoć da dođem do onih pravih detaljnih crteža. Jer, kad bi mi prvo pošlo za rukom da dođem do jednostavnih stvari (što je tako teško) onda bih mogao da nastavim ka složenijim detaljima, trebalo je da postignem u stvari ono za čim sam težio, ostvarenje svojih sopstvenih reagovanja.
>
> Moj princip u radu bio je već sasvim suprotan Rodinovom. Ali, ja to onda nisam shvatio, jer sam bio sasvim skroman a svaki dan je donosio novo otkriće... Mogao sam samo da zamišljam opštu arhitekturu svoga dela, zamenjujući opisne detalje živom i sugestivnom sintezom«.[15]

Matisse je kritikovao Rodina zato što je ovaj prenebregavao celinu (monumentalnost) za ljubav brižljivo realizovanih detalja, što je shvatao celinu kao skup takvih detalja. Matisse je instinktivno znao da celovitost ima sopstveni kvalitet drukčiji od onog koji ima skup sjedinjenih delova, i da je važnije uhvatiti ovaj jedinstveni kvalitet celine nego se izgubiti u proučavanju detalja. To znači da detalj treba da bude strogo podređen ostvarenju dominantnog ritma. Kako u svom slikarstvu, tako i u svojoj skulpturi, Matisse



23. EDGAR DEGAS, *Mala četrnaestogodišnja igračica,* 1880—1881.



24. HENRI MATISSE,
Rob, 1900—1903.



25. HENRI MATISSE,
Madeleine I, 1901.

traga za »lagodnošću«, harmonijom, za onim što on naziva arabeskom. Njegova reakcija na Maillolovo delo je u ovom pogledu značajna. On je bio vrlo blizak Maillolu, bili su intimni prijatelji, ali Maillol na Matissea nikada nije uticao. Naprotiv, kako je govorio Escholieru, on je počeo da se bavi skulpturom, »ili bolje modeliranjem«, pre nego što je upoznao Maillola:

> Bavio sam se time kao dopunskom studijom da bih sredio svoje ideje. Maillolova skulptura i moj rad na ovom polju nemaju ničeg zajedničkog. Mi nikad o tome ne govorimo, jer ne bismo jedan drugog razumeli. Maillol se, kao antički majstori, bavi volumenom; ja se interesujem



26. HENRI MATISSE,
Serpentina, 1909.



27. HENRI MATISSE,
Dekorativna figura, 1908.



28. HENRI MATISSE, *Jeanette V*, 1910—1911.



29. HENRI MATISSE, *Veliki sedeći akt*, 1907.

> za arabesku, kao renesansni umetnici; Maillol nije voleo da rizikuje, a mene upravo to privlači. On nije voleo avanturu.[16]

Ovo priznanje mnogo otkriva. Arabeska, reč koju je Matisse često izgovarao, znači linearnu koncepciju; ona je, takođe, u svom orijentalnom izvoru, i dekorativna koncepcija, bekstvo od mase i volumena ka pokretu i akciji, a ovo, takođe, sa mnogim ublaženjima (jer Matisse je bo majstor sugestije, prvog principa impresionizma) važi i za njegovo slikarstvo.

Ipak, Matisse je svoje vajarstvo shvatio sasvim ozbiljno. Često se pričalo kako je napravio svoju prvu skulpturu, slobodnu kopiju Baryeovog *Jaguara koji proždire zeca* —

kako je mesecima radio u ateljeu u Školi grada Pariza (École de la ville de Paris) secirajući jednu mačku, da bi stekao dovoljno anatomskog znanja o toj životinji. Njegova prva ljudska figura, *Rob* iz 1900—1903. godine (*sl. 24*), mogla bi se zameniti za neku slobodnu kopiju Rodinovog *Čoveka koji šeta*, ali i ona je rezultat veoma detaljnog posmatranja modela. U delu koje je nastalo istovremeno, *Madeleine I* (*sl. 25*), on je već prekinuo sa svojim prethodnicima i rezultat je zaista jedna arabeska, ljudsko biće bez ruku i bez lica, što naglašava njene vijugave obline.

Sve Matisseove najkarakterističnije skulpture — *Veliki sedeći akt* iz 1907 (*sl. 29*), *Dekorativna figura* 1908 (*sl. 27*), *Serpentina* 1909 (*sl. 26*), serija poprsja *Jeanette*, 1910—1911 (*sl. 28*), *Ležeći akt II* 1929 (*sl. 34*), *Venera u školjci* 1931, godine (*sl. 32*) — su arabeske u smislu koji je ovom izrazu

30. HENRI MATISSE, *Sedeći akt*, 1925.



davao Matisse. Ali, one su i sve više »heptične«, jer izobličavanjem pojačavaju unutarnju mišićnu napetost ljudske figure. Treba samo uporediti grafičku i skulpturalnu predstavu istog modela — na primer litografiju *Akta u naslonjači*, 1925, sa *Sedećim aktom* (*sl. 30*) iz iste godine u Baltimor muzeju — pa videti kako su izvesni delovi, kao što su donji ekstremiteti nogu i ruke zabačene iza glave, upotrebljeni da izazovu izvesnu tenziju koja daje pozi vizuelni efekat ravnoteže. Ista pojava u još naglašenijem obliku može se naći u *Serpentini*, još 1909. godine. Ova ekspresionistička tendencija u Matisseovoj skulpturi — tendencija koje obično nema u njegovom slikarstvu, što opet pokazuje kako je on pomno opažao osebujne čulne vrednosti svojstvene svakoj umetnosti[17] dostiže vrhunac u seriji *Leđa* (*sl. 36—39*), na kojima je eksperimentisao od 1909. do 1929. godine. Mada se ovde radi o reljefu, a ne o slobodnoj skulpturi, ova serija ipak predstavlja celokupan put Matisseovog stilskog razvoja u ovoj umetnosti. Prva *Leđa* (*sl. 36*) su

31. HENRI MATISSE, *Tiari s ogrlicom*, 1930.

32. HENRI MATISSE, *Venera u školjci*, 1931.





33. HENRI MATISSE,
Ležeći akt I, 1907.



34. HENRI MATISSE,
Ležeći akt II,
1929.

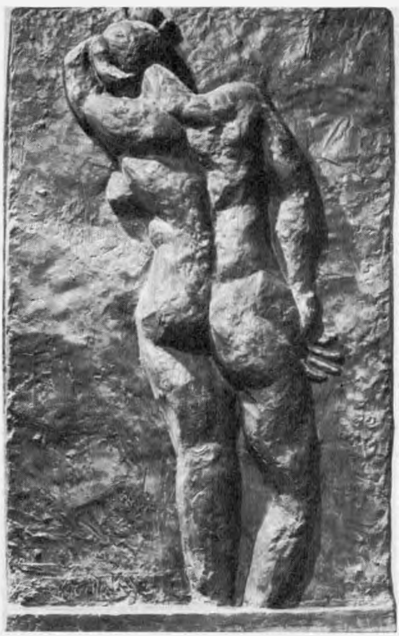


35. HENRI MATISSE,
Ležeći akt III,
1929.

skoro naturalistička isto onoliko koliko *Rob* (*sl. 24*) i ponavljaju arabesku *Madeleine I* (*sl. 25*), druga *Leđa* (*sl. 37*) su više neki izvod, više »brutalna«, ali nema nekog suštinskog odstupanja od ljudskog modela. Međutim, treća *Leđa* (*sl. 38*), koja su izgleda napravljena odmah posle drugih, pokazuju drastično uprošćenje oblika. Udovi su postali ukočena debla, a dugi »rep« kose spušta se niz leđa kao ravnoteža uvis usmerenom potisku nogu. U krajnjoj verziji, do koje je došlo posle pauze od petnaest godina, oblici su postali uprošćeni do takve mere kakva se retko nalazi na njegovim platnima. *Kupači kraj reke* iz 1916—1917. godine, i figura slikara u delu *Slikar i njegov model* iz 1916. godine najbliži su ekvivalenti ovome. Dve manje slobodne skulpture *Ležeći akt III* iz 1929 (*sl. 35*) i neobični *Tiari* iz 1930 (*sl. 31*) pokazuju da je Matisse te godine eksperimentisao u jednom pravcu koji ga je na čudan način doveo do potpuno različite koncepcije skulpture od one koju predstavlja delo Arpa i Henry Moorea.

Kako je prisno i čulno Matisse shvatio osnovne principe skulpture pokazuju nekolike zabeleške koje je Sarah Stein

36. HENRI MATISSE,
Leđa I, 1909.



37. HENRI MATISSE,
Leđa II, 1913—1914 (?)



napravila na Matisseovim predavanjima ili demonstracijama na »Matisseovoj akademiji«. Te beleške su reprodukovane u monografiji ovog umetnika od Alfreda Barra.[29] Sledeća četiri uputstva otkrivaju u osnovi ekspresionistički uticaj u Matisseovoj koncepciji umetnosti:

> Od početka postavite svoje proporcije i nemojte ih gubiti. Ali proporcije do kojih se došlo tačnim merenjem predstavljaju u stvari vrlo malo ako nisu potvrđene osećanjem i ako ne odražavaju poseban fizički karakter modela... Sve stvari imaju svoj nedvosmisleni fizički karakter — na primer, jedan četvorougao ili pravougaonik. Ali neku nejasnu, neodređenu formu ne može da izrazi ni jedan ni drugi. Zato treba preterano istaći određeni karakter da bi se dobio izraz... Model se ne sme oblikovati prema unapred zamišljenoj teoriji ili efektu. On vas mora impresionirati, produbiti u vama emociju, koju vi sa svoje strane težite da izrazite. Morate da zaboravite sve svoje teorije, sve svoje ideje pred tim subjektom. Ono što je od toga stvarno vaše izbiće u izrazu one emocije koju je u vama probudio taj subjekat...

38. HENRI MATISSE,
Leđa III, 1914.



39. HENRI MATISSE,
Leđa IV, 1929.



Osim osećanja koja u nama izaziva crtež, skulptura nas mora mamiti da je uzmemo u ruke; isto tako, dok je oblikuje, skulptor mora osećati posebne zahteve za volumenom i masom. Što je skulptura manja, to više suštine forme mora da postoji.

Ima još mnogo napomena koje je zapisala Sarah Stein, a koje pokazuju Matisseovo duboko razumevanje skulpture. Takve su, na primer: »Ruke su kao oblice od ilovače, ali dolaktice su kao i konopci, jer se mogu uvijati«; ili: »Karlica učvršćena između bedara podseća na amforu«.

Drugom jednom prilikom[19] Matisse je sažeo sve svoje iskustvo i filozofiju u rečenicu koja je mnogo citirana: »L'exactitude n'est pas la vérité« (Tačnost nije istina).

Vrlo se mali broj skulptora može direktno vezati za Matissea, i uopšte, može se reći da je uticaj koji je izmenio pravac impresionističkog (i ekspresionističkog) slikarstva izmenio i pravac skulpture. Ovi uticaji su bili delimično *eklektički* ili *egzotični*, a delimično *revolucionarni*. Ovde se misli na kubističku revoluciju, koja je podsticaj jednoj daljoj revoluciji — konstruktivističkoj revoluciji.

Eklekticizam

Eklekticizam je stav u umetnosti kojim se dozvoljava slobodan izbor i kombinacija stilova koji nisu sopstveni: *egzoticizam* podrazumeva, još, da su ovi stilovi pozajmljeni iz neke tuđe kulture. Ovu razliku ne treba suviše isticati, jer i kada umetnik izvrši pozajmicu iz nekog primitivnog izvora svoje sopstvene civilizacije (rane grčke, romaničke, etrurske u evropskoj umetnosti), ovi periodi su obično dovoljno daleki da izgledaju egzotični, i taj isti umetnik (Picasso, na primer) ne pravi razliku između primitivnih i egzotičnih izvora. Možda postoji jedna etička razlika u prosedeu — pozajmica iz nekog udaljenog izvora izgleda da nema istu implikaciju plagijata kao pozajmica iz nekog savremenog izvora.

Ako je, pak, pozajmljeni stil potpuno asimiliran, njegov izvor ima mali estetski značaj.

Za proteklih sto godina zabeleženo je ulivanje najmanje sedam egzotičnih stilova u glavni tok moderne umetnosti. Oni se mogu nabrojati sledećim redom:

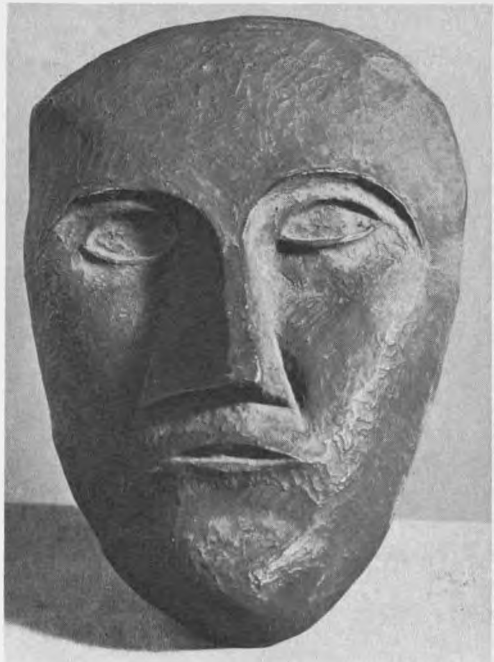
1. Umetnost Dalekog istoka
2. Afrička plemenska umetnost
3. Primitivna umetnost (narodna, dečja, naivna)
4. Preistorijska umetnost (naročito neolitski crteži u kamenu)
5. Prekolumbovska umetnost Amerike
6. Rana grčka i etrurska umetnost
7. Starohrišćanska (naročito romanička) umetnost.

Ima verovatno i drugih manjih uticaja, kao što su uticaji keltske i polinezijske umetnosti, ali oni se uklapaju u ovu opštu sliku. Pre no što bi se pošlo tragom ovih

uticaja na modernu skulpturu, bilo bi, možda, zanimljivo načiniti pokušaj da se pronađe razlog za takav eklekticizam. To, naravno, nije sasvim nova pojava: umetnost je uvek bila predmet uticaja, inače ne bi ni imala svoje istorije. Arheologija je nauka koja nastoji da sledi sve elemente »nezavisnosti, stapanja i pozajmica« koje obuhvata istorija kulture i ona ovaj proces naziva kulturnom *difuzijom.* Kada takva difuzija nastane na polju umetnosti, na primer, širenje grčke umetnosti u Indiji, ili budističke umetnosti iz Indije u Kinu, onda je to istorijski proces koji često traje stolećima. Eklekticizam je mnogo ograničeniji i, mada može imati političko ili ekonomsko poreklo, manifestuje se pre kao pojedinačni izbor nego kao istorijska nužnost. Na primer, pojava kineskih predmeta (*chinoiseries*) u XVII i XVIII veku posledica je povećanja trgovine sa Dalekim istokom do koga je došlo u to vreme. Porculan i vezena svila uvoženi su zajedno sa čajem i začinima, a ornamentika na ovim predmetima bila je na raspolaganju pojedinim evropskim umetnicima kao izvor motiva. Međutim, nije postojala nesvesna asimilacija orijentalnog stila dovoljno snažna da izmeni opšti tok evropske umetnosti. Isto tako, u drugoj polovini XIX veka, uvoz japanskih litografija, koje su izvršile tako odlučujući uticaj na Gauguina, Van Gogha i Wistlera, nije promenio pravac glavnog toka evropskog umetničkog razvoja. Stil nekolicine umetnika bio je izmenjen, često samo kratko vreme ili čak samo u nekoliko njihovih dela. Umetnik kao Gauguin, na primer, u japanskoj umetnosti dobio je potvrdu nekih principa koje je sam razvio iz unutarnje potrebe, isto tako kao što je za druge stilske forme dobio potvrdu iz drugih izvora — srednjovekovni vitroi, narodna umetnost, primitivni bojeni drvorezi i drugo. Takvi izvori se »slivaju« u senzibilnost jednog umetnika, pod uslovom, naravno, da je ona prijemljiva. Ta senzibilnost je krajnji proizvod jednog složenog procesa i delimično proizlazi iz umetnikove lične psihološke konstitucije, a delimično iz onoga što se može nazvati postojećim bojama na paleti, ako se paleta shvati kao umetnička svesnost društvenih snaga koje preovlađuju u njegovoj okolini.



40. PABLO PICASSO, *Maska*, 1901.



41. PABLO PICASSO, *Glava žene*, 1907.

Ako dovoljno veliki broj umetnika podlegne istom uticaju, može doći do pojave koja se obično naziva »preporodom«, kao što je to bilo u renesansi (»preporod« klasične umetnosti). Preporod gotike na početku XIX stoleća bio je revolt protiv ove klasične tradicije, a činjenica što su dva ovakva »preporoda« mogla da se takmiče jedan s drugim pokazuje da je tu sadržan i elemenat slobodnog izbora. Ovo je još jasnije vidljivo u eklekticizmu poslednjih sto godina. Neki romantičar bi mogao da kaže da stvarni sukob postoji ne između romantizma i klasicizma, već između romantizma i ezoterizma. Umetnik romantičar uvek tvrdi da je »originalan«.

Ezoterizam prisutan u modernom pokretu od početka postimpresionizma i ekspresionizma nikada nije dominirao modernom umetnošću, jer je bio suviše raznolik — umetniku je nuđeno suviše alternativa i on je često, kao što je upravo slučaj sa Picassom, odlučivao da ih sve isproba.



42. PABLO PICASSO,
Glava žene, 1951.

Jedino je pitanje da li su, u svakom posebnom slučaju takvi raznovrsni uticaji asimilovani, ili su, pak, proizveli fragmentaciju umetnikovog senzibiliteta.

Mi se trenutno bavimo umetnošću skulpture i upravo je ova umetnost, zbog svoje trajnosti i prenošljivosti, bila neobično uspešna kao prenosnik difuzije stilova. Kod nekih civilizacija slikarstvo se nije negovalo ili nije u znatnijoj meri odolelo vremenu (osim, možda, u obliku dekoracija), dok je skulptura vrlo brojna i nalazi se danas u svim značajnim muzejima sveta. Posle grnčarstva najneuništivija od svih umetnosti, skulptura je bila glavni prenosnik stilske difuzije u moderno vreme.

Već sam pomenuo kako je Gauguin napravio figuru



43. PAUL GAUGUIN, *Žena sa Kariba (La Luxure)*, 1890—1891.

Žena sa Kariba (*sl. 43*) prema fragmentu sa jedne javanske zgrade na svetskoj izložbi 1889. Ova izložba je bila događaj od odsudnog značaja u istoriji moderne umetnosti i Van Gogh je bio impresioniran ništa manje od Gauguina. On je o tome pisao Émileu Bernardu:

> Znate, vrlo mi je žao što nešto nisam video na izložbi: to su stambene kuće svih naroda... Možda biste mogli vi, s obzirom da ste ih videli, da mi o tome nešto kažete, a posebno bi me interesovao crtež u boji jedne primitivne egipatske kuće... U nekom ilustrovanom listu video sam crtež jedne stare meksičke kuće; ona takođe izgleda primitivna i vrlo lepa. Ah, kad bi čovek

samo znao kakve su bile stambene kuće u to vreme i kada bi mogao da naslika ljude koji su u njima živeli, to bi bilo isto tako divno kao Milletovo delo; ne mislim na boju, već na karakter kao nešto značajno, nešto u šta čovek duboko veruje![1]

U ovom fragmentu ima dve-tri stvari koje treba naglasiti. Prvo, ono što je primitivno smatra se lepim: »isto tako divno kao Miletovo delo«. Dalje, takva umetnost nije samo lepa, ona ima »karaktera« i uliva »čvrstu veru« — veru u značaj umetnosti, veru u čovečnost.

U pismu svome bratu Theu od 9. juna iste godine, koje se takođe odnosi na ovu izložbu, Van Gogh određenije kaže šta misli pod »verom«:

A šta to čini, na primer, egipatsku umetnost tako izvanrednom — zar ti smireni, dostojanstveni vladari, mudri i plemeniti, strpljivi i blagi ne izgledaju kao da nikada ne bi ni mogli biti drugo nego što su, večiti izdanci Zemlje, poklonici Sunca?
... Egipatski umetnici, koji poseduju neku veru, radeći s osećanjem i instinktom, pomoću nekoliko znalačkih poteza i izvanrednih proporcija izražavaju sve ove neopipljive stvari — blagost, beskrajno strpljenje, mudrost i vedrinu. To još jednom potvrđuje da kada između stvari koja je predstavljena i načina na koji je predstavljena postoji sklad, onda ta stvar ima i stila i kvaliteta.[2]

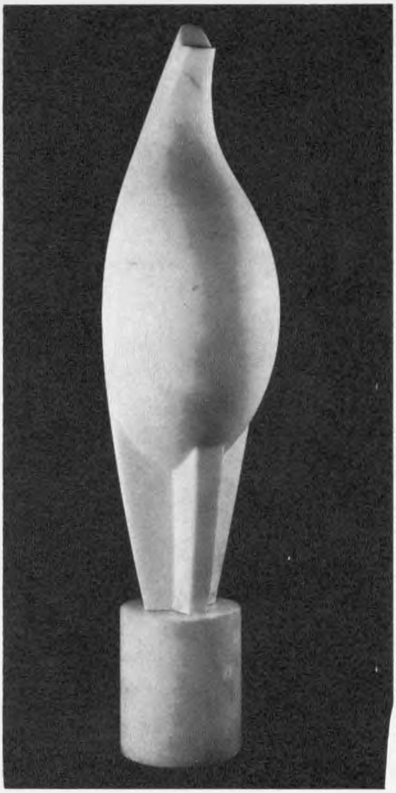
Postojala su dva razloga zbog kojih je primitivna umetnost načinila tako jak utisak na Gauguina[3] i Van Gogha — prvo, to osećanje »vere« koje je ona davala ovim obespokojenim umetnicima, vere ne u doktrinarnom smislu, već prosto vere u prirodu, u život. U toku ovog stoleća i umetnici i pesnici i filozofi (Nietzche, Ibsen, Marx) svuda u Evropi postajali su svesni tragičnog otuđivanja koje je prouzrokovano porastom industrijalizacije. Van Gogh je bio duboko svestan kontrasta koje otkrivaju jednostavna, vedra i monumentalna dela primitivnih naroda. Ali, on je



44. GEORGES BRAQUE, *Konj (Gelinotte)*, 1957.

onda opazio da su ovaj utisak na njega učinila čisto formalna sredstva. On nije imao intelektualnog ključa za doktrine ovih primitivnih naroda, a nije mu ni bio potreban — ta vera je postojala implicitna u oblicima. Sama skulptura (arhitektura i svi ovi primitivni artefakti) zračila je poverenje u prirodu, blagost, spokoj postojanja.

Zato se postavilo pitanje da se još jednom pokuša raditi s osećanjem i instinktom, da se otkriju oblici koji mogu da izraze »ono neopipljivo«. Od toga trenutka istorijska sudbina modernog pokreta bila je fiksirana — fiksirao ju je najveći pionir ovog pokreta. Uvek se moramo vratiti Van Goghu ako hoćemo da shvatimo poreklo moderne umetnosti — Van Goghu i Gauguinu koji su istovremeno na Tahitiju doživeli »ushićenje što se izdvaja iz nekog svetog užasa koji osećam u dalekim stvarima ... miris antičke

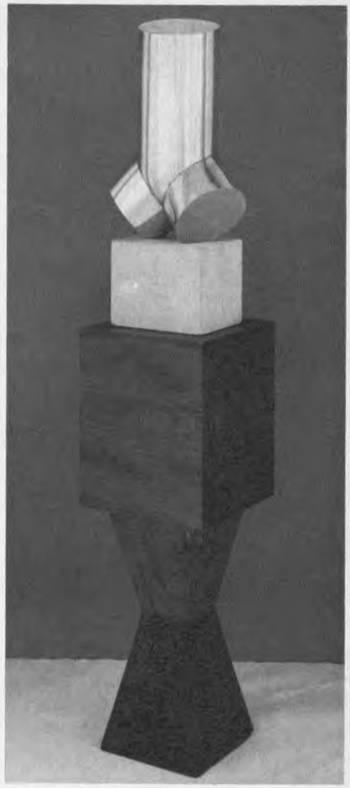


45. CONSTANTIN BRANCUSI,
Ptica, 1912.

radosti . . . životinjski oblici ukočeni poput kipova: neopisivo starodrevni, veličanstveni i pobožni u ritmu svojih pokreta, u svojoj jedinstvenoj nepokretnosti«.

Interesovanje za primitivnu umetnost, koje je počelo sa Van Goghom i Gauguinom, raslo je iz godine u godinu. Van Gogh je umro 1889. godine, Gauguin je 1891. otišao na Tahiti i, osim boravka u Evropi 1893, ostao tamo i na Markiskim ostrvima do svoje smrti 1903. godine. Ali, ideja primitivnog duboko je prodrla u svest francuskih umetnika. Već 1904. slikar Vlaminck je pokazivao veliko interesovanje za primitivnu umetnost, a od Vlamincka je to interesovanje prešlo na Deraina, od Deraina na Matissea. I Derain i Matisse su počeli da skupljaju crnačke skulpture pre 1907. godine i prema Gertrudi Stein[4] Picasso duguje Matisseu svoja prva saznanja o afričkoj skulpturi.





46. CONSTANTIN BRANCUSI, *Adam i Eva,* 1921.

47. CONSTANTIN BRANCUSI, *Torzo mladića,* 1924.

Tako je uspostavljen neprekinuti lanac uticaja od Van Gogha do Picassa.[5]

Već sam nagovestio zašto je sve ove umetnike privukla u prvom redu primitivna umetnost. Interesovanje je sve više raslo iz istog tog razloga. Objašnjenje, kao što sam već pisao jednom ranijom prilikom,[6]

> leži u povratku čovečanstva jednom »primitivnom« stanju duha... moderni čovek, a posebno moderni umetnik, nije samo eklektički majmun koji pokušava da imitira, za svoje povremeno zadovoljstvo, artefakte primitivnih rasa; naprotiv, on sam je, u duhovnom smislu govoreći, u teškom položaju i što je pošteniji prema samom sebi to odlučnije odbacuje tradicionalne laži i oveštale kalupe izraza, i sve bliže i sve nesvesnije otkriva

kako se izražava na način koji sada stvarno, a ne više prividno, liči na takozvanu »primitivnu« umetnost.

Najveći broj egzotičnih uticaja koje sam opisao jesu »primitivni« u onom smislu kako ih je definisao Van Gogh — proističu iz dela koja su izraz osećanja i instinkta — jednostavni, vedri, lišeni svake intelektualne izveštačenosti. Drugi egzotični uticaji na razvoj moderne umetnosti kompleksniji su, prosto stoga što dolaze iz jedne faze neke prošle civilizacije, koja je sama bila kompleksnija. Postoji, uostalom, razlika i u stilu i u kvalitetu između afričke crnačke skulpture i egipatske skulpture, a još veća razlika između crnačke skulpture i grčke skulpture geometrijskog perioda. Etrurska skulptura takođe pripada relativno visoko razvijenoj civilizaciji, a meksička skulptura one vrste koja uzbuđuje naša osećanja može pripadati i dekadenciji jedne vrlo složene civilizacije. Vrlo je mali broj modernih umetnika u egzotičnoj umetnosti tražio jednostavnost »isto onako divnu kao Milletovo delo«. Njih je pre svega privlačila njena udaljenost i njena tajanstvenost, čak i njena složenost. Ovo svakako važi za umetnost Dalekog istoka, izvanredno rafinirani izraz jednog metafizičkog pogleda na svet, koji nema ničeg zajedničkog sa umetnošću Afrike ili Tahitija. Mi nedovoljno znamo o religiji i filozofiji Inka i Maja, ali ona je svakako bila pre složena nego jednostavna, pre zastrašujuća nego vedra. Čak i kada dođemo do primitivne umetnosti naše sopstvene hrišćanske civilizacije, romaničke ili gotičke umetnosti (obe su izvršile osnovni uticaj na Picassa i Moorea), nalazimo se u prisustvu duhovnih kvaliteta koji imaju sasvim različito metafizičko značenje. Ali, možda sve ove egzotične umetnosti imaju zajednička dva kvaliteta — vremensku udaljenost i simboličku prirodu njihovih predstavljanja. Moderni čovek traži novi jezik forme da zadovolji nove težnje i stremljenja — težnju ka duhovnoj smirenosti, stremljenje jedinstvu, harmoniji i spokojstvu — kraj svom otuđenju od prirode. Sve ove umetnosti dalekih vremena ili neobičnih kultura pružaju ili nagoveštavaju modernom umetniku oblike koje on može da pri-



48. JEAN ARP, *Beleg*, 1938.



49. JEAN ARP, *Ptolomej I*, 1953.

lagodi svojim potrebama — elemente nove ikonografije. Njegov cilj nije podražavanje, već uvek asimilacija i obnavljanje. U svakoj volji za oblikovanjem koja ima svoj cilj (jedno racionalno objašnjenje umetničkog razvoja) postoji »nagon« da se uspostavi ravnoteža između unutarnjeg osećanja i spoljnjeg sveta iskustva; umetničko delo predstavlja zaista ostvarenje jedne takve ravnoteže. Ono je na taj način simbol pomirenja, smirenja, i služi u tu svrhu mnogo efikasnije ako se »apstrahuje« od neposrednosti i naših osećanja i objektivnog ili bezličnog sveta. Umetničko delo, stoga, najbolje igra svoju ulogu (a to je njegova normalna funkcija kroz celu istoriju) kada predstavlja most između ta dva sveta osećanja i percepcije,

dajući definiciju osećanju i formu percepciji. U ovome je sav značaj Cézanneove herojske borbe sa sopstvenim osećanjima i upravo je on taj, više nego ijedan drugi umetnik XIX veka, koji je položio temelje modernom pokretu. Kubizam je bio samo još jedna faza u evoluciji umetnosti — evoluciji koja odgovara društvenim i ekonomskim stremljenjima; kubizam predstavlja odličan raskid sa tradicijom. Kroz pet vekova je evropska umetnost u svim svojim fazama bila potpuno vezana za *predstavljanje;* od pojave kubizma nadalje ona se opredelila sasvim drugom cilju, *zameni.*[7] To znači da je predstavljanje pojavne slike koju dobijamo vizuelnom percepcijom napušteno kao neposredan *motiv* umetnikove aktivnosti i da je umesto toga umetnik razrađivao simbol koji je mogao da sadrži sećanje na pojavni predmet ili njegov nagoveštaj, ali nije više težio vernom predstavljanju optičke slike.

Ovde nije mesto da ulazimo u razloge koji su doveli do ove revolucionarne promene u razvoju umetnosti — svoja objašnjenja u vezi s tim dao sam u drugim knjigama.[8] Ali nije mogućno pravilno oceniti suštinu promena do kojih je došlo početkom XX veka pre nego što se shvati da je umetnik pojedinac bio ponesen strujama koje su bile izvan njegove kontrole. S vremena na vreme on se mogao povući da bi sredio ono što je već postigao, kao što su se Picasso i Braque povukli od logičkog ekstrema kubizma, od apstraktne umetnosti. Ovaj njihov korak, međutim, ne treba protumačiti kao povlačenje od revolucionarnog poduhvata, već prosto kao odbijanje da pođu jednom stazom bojeći se da će ih ona odvesti u ćorsokak. Što je dalje odmicala, ova revolucija je sve više rasipala svoje snage u raznim pravcima, ali svi umetnici za nju vezani nastavili su da je slede sa istim ciljem: da nađu simbole koji bi predstavljali njihova unutarnja osećanja, osećanja koja su delili sa čitavim čovečanstvom.

Što je to njihovo traganje često bivalo ezoterično, lako je razumeti. Simbolična umetnost, umetnost zamene, preovlađivala je u prošlosti u dugim vremenskim periodima i stoga je bilo prirodno da se u toj prošlosti traže ili simboli koji bi još uvek bili upotrebljivi ako se prilagode sa-



50. PABLO PICASSO, *Buket,* 1953.



51. JEAN ARP, *Školjka i glava,* 1933.

vremenom senzibilitetu (kao što su one statue Boginje Majke sa Kiklada koje simbolizuju jedno večno praosećanje) ili, uopštenije govoreći, potvrda činjenice da se intimna osećanja mogu opredmetiti u simbolima koji nemaju nikakve druge funkcije. Ovo ne znači da nestvarne slike »stvarnog« sveta ne mogu nikada imati simboličku funkciju; u izvesnim razdobljima, kao, recimo, u Evropi

52. HENRY MOORE, *Ležeća figura,* 1938.





53. HENRY MOORE, *Ležeća figura iz dva dela, br. 1*, 1959.

od XV do XIX stoleća, one su ovome cilju adekvatno služile. Ali efikasnost simbolizacije određuje metafizička osnova našeg postojanja, a ta osnova je u moderno vreme slična onome što je često bila u drugim civilizacijama — ona je mračna, iskidana i bez poverenja u prirodu i čoveka. Kad je čovek u takvom stanju, on traži u umetnosti onaj stil koji će mu pružiti osećanje sigurnosti, trajnosti, životnosti, neposrednog čulnog uživanja. Pošto ove kvalitete ne nalazimo u objektivnom svetu, svetu industrije, siromaštva, otuđenja i rata, mi ih tražimo u umetničkim delima, koja odbacuju objektivni svet. Mi tražimo oslobođenje, kao što kaže Worringer, »od slučajnosti čovečanstva kao celine, oslobođenje od prividne ćudljivosti organskog postojanja uopšte, u kontemplaciji nečega neophodnog i neopozivog. Oseća se da život kao takav remeti estetsko uživanje«.[9] Ali, takvo estetsko uživanje nije bekstvo od života. Naprotiv, ono je potvrda najdubljih instinkata

života u odbrani od bezdušnih sila industrijske civilizacije.

Ovi principi (ne krute pojmovne dogme, već duboka metafizička intuicija) postaće jasniji kad budemo razmotrili delo velikih skulptora koji su toliko doprineli njihovom ostvarenju u umetničkom obliku — a to su Picasso, Brancusi, Arp, Gabo i Henry Moore, da pomenemo samo najkreativnije među njima. Ja ću se ograničiti na istorijski razvoj hronološkim redom, iako su istorijske podele gruba uopštavanja, često improvizacije novinara i kritičara pre nego samih umetnika, a delo najvećih od ovih skulptora poništava sve kategorije i vremena, i prostora, i nacionalnosti. Moderni umetnik je, i po prirodi i po sudbini, uvek individualista.

Od kubizma do konstruktivizma

»Kub«, reč koju su spontano upotrebili kritičari i novinari da bi opisali neposredni utisak koji su izazvala Picassova i Braqueova platna izlagana od 1910. godine nadalje,[1] sugerira pre trodimenzionalno telo nego naslikano platno. Od početka ovog pokreta bilo je jasno da će i skulptura, ništa manje nego slikarstvo, biti uvučeni u ovu novu avanturu. Nema potrebe da ovde izlažemo opštu istoriju ovog pokreta; on je nastao iz stapanja dva izvora koje sam pomenuo u prethodnim poglavljima, iz Cézanneovog slikarstva i afričke plemenske skulpture. Uzaludno je pitati se ima li Picasso ili Braque prvenstvo u ostvarivanju tog stapanja; o tome se već mnogo diskutovalo. Ova dva umetnika su se pojavila zajedno (upoznao ih je Apollinaire) pred kraj 1907. godine. U to vreme Picasso je već bio naslikao *Gospođice iz Avinjona*, bez svake sumnje najrevolucionarnije umetničko delo u istoriji modernog pokreta i Braquea je u prvo vreme zahvatila opšta zbunjenost koju je izazvalo ovo platno.[2] Ali, dva umetnika su uskoro postala bliski prijatelji i od 1908. naovamo praktično su živeli i radili zajedno. Uopšte, mogli bismo reći da je od dva uticaja koji su kombinovani dali novi stil, jedan — primitivnu umetnost, a posebno crnačku skulpturu, predstavljao Picasso, a drugi, Cézanneovu umetnost — predstavljao je Braque. Istaknuto je (to je učinio Jean Revol, na primer) da Braque, iako je bio fasciniran crnačkom skulpturom, nikada nije asimilirao njen stil direktno u svoje slikarstvo;[3] isto tako na Picassa nikada nije duboko uticalo ono što je bitno u Cézanneovom stilu, njegovo traganje za postojanošću, za »celovitošću«, kako je to



54. PABLO PICASSO, *Glava žene*, 1909—1910.

Cézanne nazivao. Zato je postojao jedan suštinski sukob između stilova Picassa i Braquea kad su 1908. godine počeli zajedno da rade i, mada je Picasso već ranije površno upotrebljavao Cézanneove motive (čak i u *Gospođicama*), tek kada je sreo Braquea počeo je da uviđa sav značaj Cézannea i uspostavio je potrebnu vezu između Cézanneo-



55. PABLO PICASSO, *Čaša apsinta,* 1914.

ve dubinske forme i uprošćenih površina crnačke i romaničke skulpture. Jedan »stav«, shvatio je odjednom, može se kombinovati s drugim da bi proizveo neophodnu sintezu dvodimenzionalnog pokreta (dinamični obrazac) i trodimenzionalnog volumena. Postoji verovatnoća da je Braque došao do ove sinteze nešto pre Picassa — njegovi pej-



56. PABLO GARGALLO, *Pikador*, 1928.

zaži slikani u Estaquei 1908. izgleda da prethode Picassovim kubističkim pejzažima slikanim u Horta de San Juan godinu dana kasnije, mada se prvi nagoveštaji kubizma nalaze već u *Gospođicama iz Avinjona* godinu dana ranije.[4]

Picassove prve kvazi ili proto-kubističke skulpture bila su tri duboreza u drvetu načinjena 1907, ali je prvo pravo kubističko delo bronzana *Glava žene* iz 1909—1910. godine (*sl. 54*). Ovo je direktna realizacija metoda koji su u slikarstvu bili već razvijeni, u jednom trodimenzionalnom objektu (vidi na primer *Sedeći akt* iz iste godine u galeriji Tate u Londonu). Ova glava je izražajno umetničko delo u kome su ciljevi kubizma (»izlomljeni planovi« — da upotrebimo živu frazu Henryja Kahnweilera — pomoću kojih bi svetlost trebalo da pojačava utisak čvrste strukture a ne da je razara — što je bio večiti Cézanneov problem) uspešno postignuti.

Zašto onda ovaj komad ostaje usamljeno remek-delo Picassove skulpture u kubističkom periodu? Kad se po-



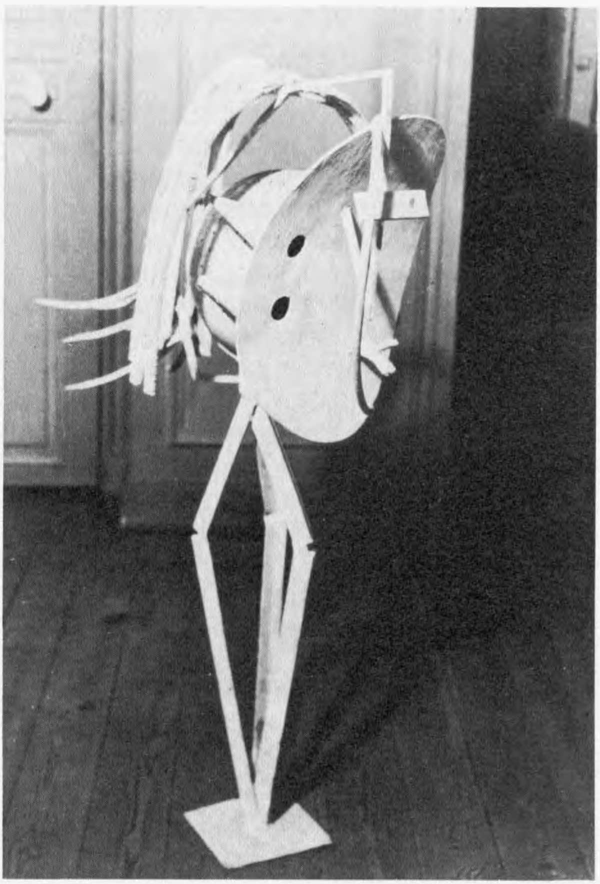
57. JULIO GONZALEZ, *Cabeza Llamada el Encapuchado,* 1934.

novo latio skulpture tri godine kasnije, Picasso je u svom istraživanju već bio krenuo drugim putem, putem koji će slediti kroz čitavu svoju karijeru; to je put *asamblaža* — što će reći konstruisanja skulpture od raznog već gotovog materijala. Ovo objašnjenje se odnosi na njegov celokupan razvoj u ovom periodu (1910—1913). To je povlačenje od apstrakcije kojoj ga je pojmovno prilaženje slikarstvu neizbežno vodilo. Što su Picasso i Braque napustili kubizam obično se pripisuje izbijanju rata 1914, ali Picasso je u svom delu apstrakciji najbliže prišao nešto ranije, 1912—1913. Od ove godine nadalje on je bio sve zainteresovaniji za fakturu; kubistički ideal »čiste forme« postepeno je »skrnavljen« čitavom kanonadom raznovrsnih predmeta — nalepljenim papirom, linoleumom, komadićima drveta i kanapa — raznim izumima koji su imali za cilj da proizvedu utisak koji je Alfred Barr nazvao »rokoko«. U ovom periodu prva skulptura napravljena po metodu asamblaža jeste *Čaša apsinta* (*sl. 55*), bronza (21,5 cm) izlivena samo od voska u koji je bila ubodena prava kašika.

Ako se izuzmu modeli skicirani za balet *Parada,* ovo je jedina trodimenzionalna skulptura koju je Picasso napravio između 1910. i 1925. godine. Kad se ponovo vratio »skulpturi«, počeo je da radi konstrukcije u gvožđu i žici, koje pripadaju novom i ranije nepoznatom tipu umetnosti.

Što se Picassa tiče, ovaj novi pravac nagovestio mu je njegov zemljak Katalonac Julio González (1876—1942). González je otišao u Pariz iste godine kad i Picasso, 1900, i uskoro je s njim sklopio prijateljstvo koje će trajati do kraja života. Petnaest godina je vodio usamljenički život kao neuspeli slikar, a onda je 1927. počeo da eksperimentiše s kovanim gvožđem. Ovo nije bio prvi susret Picassa sa metalnom skulpturom, jer je bio intimni prijatelj s jednim

58. PABLO PICASSO, *Konstrukcija (Glava)* 1930—1931.





59. JULIO GONZALEZ,
Maska Montserrata Gritanda, 1963.



60. JULIO GONZALEZ,
Čovek—kaktus, br. 2,
1939—1940.

drugim Špancem, Pablom Gargallom (*sl. 56*), koji je s njim delio atelje u Barceloni 1901. i ponovo 1906. kada je sa Picassom došao u Pariz. Gargallove prve skulpture u gvožđu su iz 1911.[5] i Picassu su bila sasvim bliska ova rana dela (u najvećem broju maske, koje po svom stilu duguju nešto afričkim prototipovima). Gargallove maske su možda dale Picassu ideju o otvorenoj skulpturi (Kahnweiler pravi razliku između otvorene skulpture, koja je takvom načinjena u dekorativne svrhe, i providne skulpture, koja je napravljena da pokaže i unutrašnjost i spoljašnost jednog predmeta istovremeno, kao što je *Čaša apsinta* iz 1914, *sl. 55*). Ali, što se metalne skulpture tiče, Picassova veza sa Gonzálezom je mnogo direktnija. *Glava žene* iz 1909—1910. godine (*sl. 54*) napravljena je u Gonzálezovom ateljeu 1931. i kada se preselio u jedan dvorac na



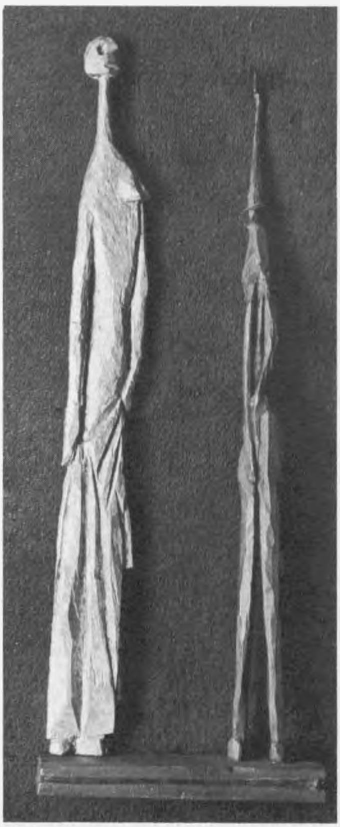
61-5. PABLO PICASSO, *Štapičaste statuete*, 1931.

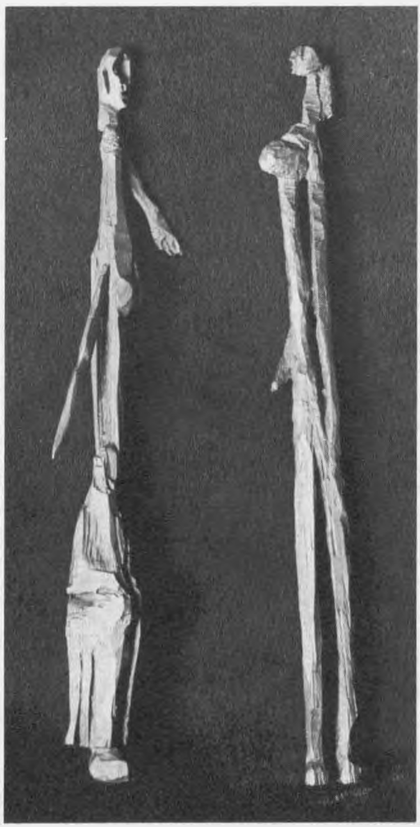


selu gde je bilo mnogo prostora za takav posao, Picasso je zamolio svog starog prijatelja da ga poduči potrebnoj tehnici. Između 1930. i 1932. godine Picasso je napravio najmanje pedeset metalnih skulptura (*sl. 58*). One se umnogome razlikuju po stilu, ali se tu pojavljuju dva potpuno originalna otkrića, koja će predstavljati prototipove za budući razvoj umetnosti skulpture. I treći tip, mada nije bez prethodnika u prošlosti, bio je u stvari novina.

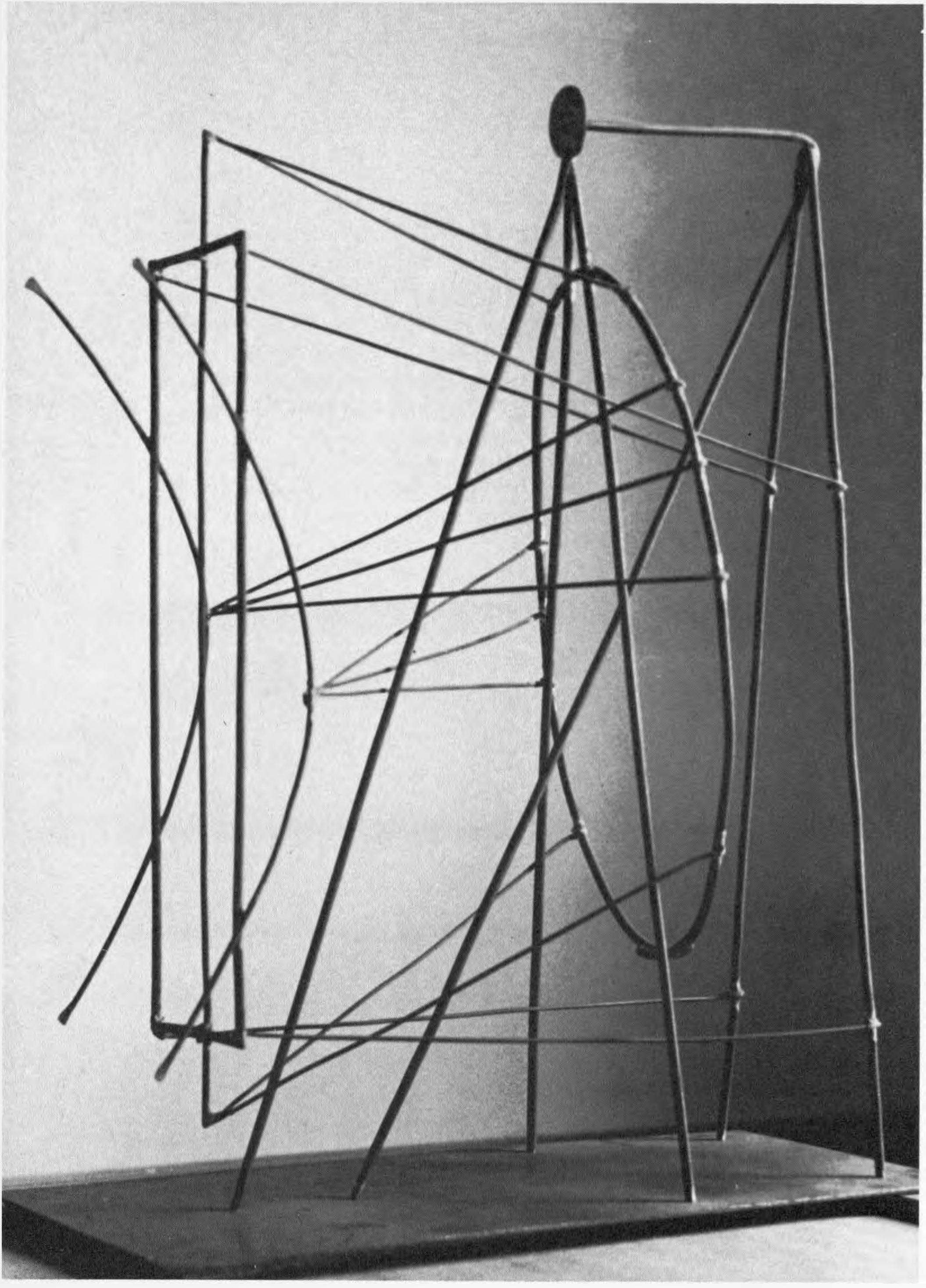
U letnjikovcu Boisgeloup, koji sam već pomenuo, Picasso je počeo da proširuje ideju o »asamblažama« gotovih predmeta i sirovina koju je već ranije bio primenio i za reljef svojih trodimenzionalnih konstrukcija:

> otpaci starog gvožđa, opruge, poklopci, sita, kvake i šrafovi pokupljeni brižljivo sa đubrišta mogli su na tajanstveni način da zauzmu svoje mesto u ovim kon-

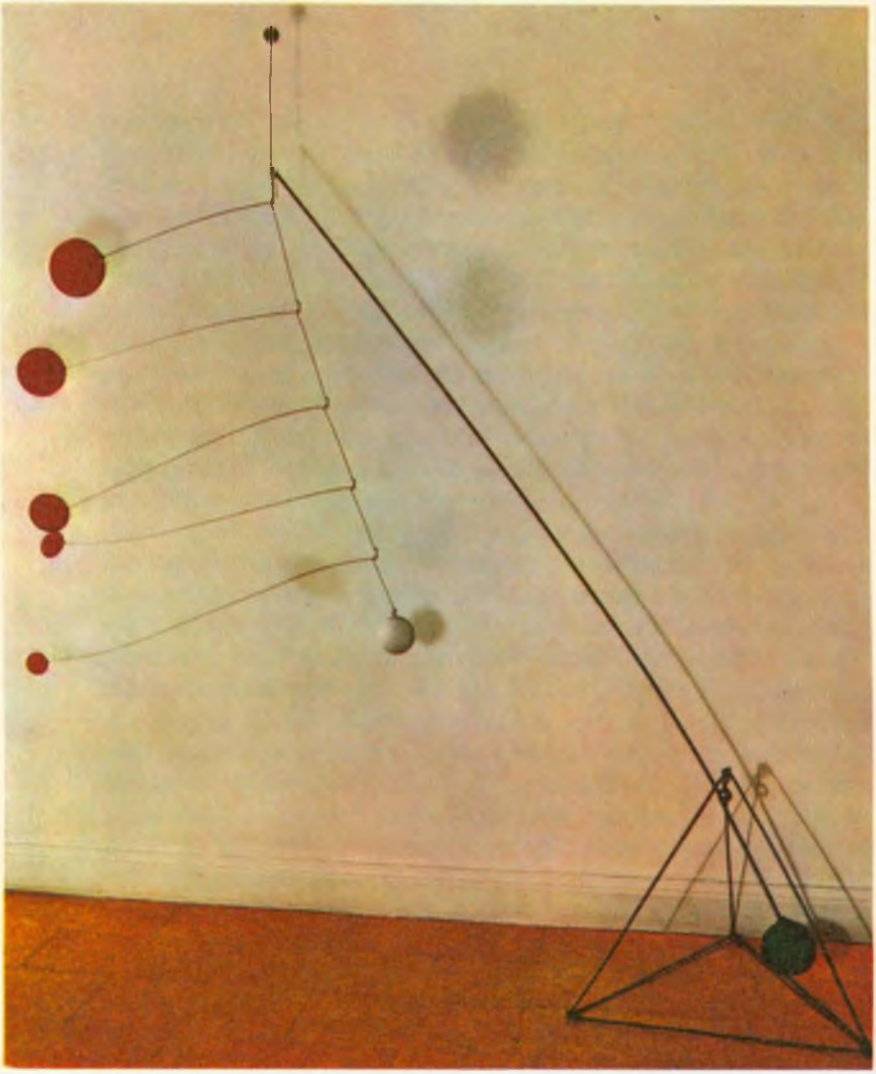








66. PABLO PICASSO, *Konstrukcija od žice,* 1930.



67. ALEXANDER CALDER,
Calderberry Bush (Kolderov žbun bobica), 1932.

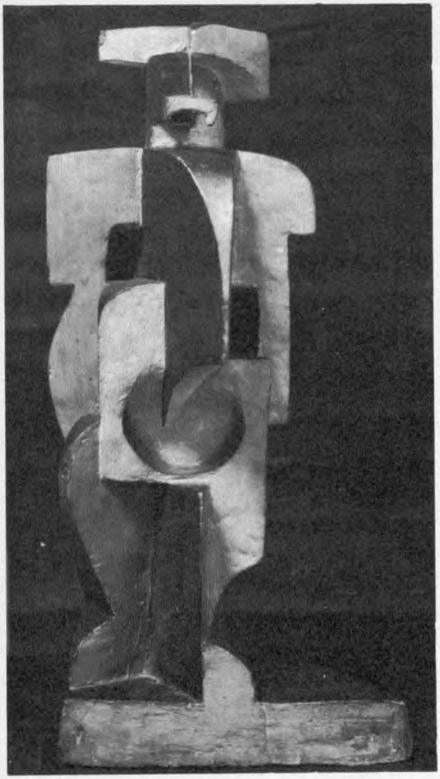
strukcijama, koje ih duhovito i ubedljivo oživljavaju kao nove ličnosti. Trag njihovog porekla ostaje vidljiv kao svedok preobražaja koji je čarobnjak izvršio, kao izazov za identitet svega i svačega.[6]

Ovako je Roland Penrose opisao postupak primenjivan kod ovog novog tipa skulpturalne konstrukcije, i odmah će se videti da on nema ničeg zajedničkog sa ciljevima ruskih konstruktivista, čije konstrukcije nisu imale za cilj nikakvo »magijsko« dejstvo. Konstruktivistička »konstrukcija«, kako su je razvili Tatljin, Gabo i Rodčenko, bila je smišljeno *bezlična* i prostorni odnosi koje je stvarala bili su isto tako apstraktni kao matematička formula. Često je primećivano da se ona nenamerno približava modelima koje su konstruisali naučnici da ilustruju algebarske formule. Picassove figure od gvožđa imaju, međutim, određenije emocionalne atribute — one su mračne, tajanstvene ili čak šaljive. Možda nije postojala neka svesna namera da se stvori išta analogno plemenskom idolu ili totemu, ali takav je efekat postignut. One poseduju onu vrstu magijskog koju mi vezujemo za animističke kultove kod primitivnih naroda.

Kao takve, one ne samo da nisu beznačajne za ovu našu izveštačenu civilizaciju, već izgleda da su zadovoljile jednu veliku potrebu. Na jednom drugom mestu ja sam ih nazvao ikonama veka nauke, a da bismo razumeli o kakvoj se vrsti skulpture radi, moramo prvo odbaciti racionalističke predrasude koje smatraju magiju silom koja pripada jednom prošlom stadijumu civilizacije, nekom vrstom pseudonanke koja prethodi pravoj nauci, čije dobrobiti mi danas ne uzimamo u punoj meri. Magija nije, niti je ikada bila, zamena za nauku; ona je pre jedna konstruktivna aktivnost sa specifičnom društvenom funkcijom,[7] koja je još uvek dejstvujuća. Tumačenje magije kao primitivne nauke, što je tipično za Tylera, Frazera i druge antropologe prošlog stoleća, u međuvremenu je zamenjeno jednom teorijom koja smatra da je magija stalna odlika kolektivnih grupa i da je tesno povezana sa umetnošću. Prema antropolozima kao što su Malinovski, i Levi-Strauss i filozofu Collingwoodu, svrha magijskih predmeta i magijskih rituala je da izazovu izvesna osećanja kod grupe i da ta osećanja pretvore u delotvornu pokretačku snagu u praktičnom životu zajednice. »Osnovna funkcija magijske umetnosti« — kaže Collingwood — »jeste da izazove

izvesna osećanja koja se smatraju neophodnim za život... Magijsko dejstvo je neka vrsta dinama koji snabdeva mehanizam praktičnog života emocionalnom strujom koja ga pokreće. Otuda je magija neophodnost čovekova i nalazi se u svakom zdravom društvu.« On ukazuje na mnoge naše svakodnevne aktivnosti, ne samo verske obrede i vojne parade, već takođe i lov i fudbal, kao na suštastveno ritualne aktivnosti koje se vrše kao društvene dužnosti, a okružene su svim dobro poznatim znacima i ukrasima magije — »ritualnim kostimima, ritualnim rečnikom, ritualnim instrumentima, a nadasve osećanjem izabranosti, ili superiornosti nad gomilom, što uvek odlikuje posvećenika i prvosveštenika.«[8]

Već 1938. godine, kad je objavio svoje »Principe umetnosti«, Collingwood je primetio da se »ponovo rasplamsavanje magijske umetnosti odvija pred našim očima«. On za to ne daje primere, ali je verovatno imao na umu džez muziku i igru, kao i dela slikara kakav je Picasso. Trideset godina kasnije možemo naći hiljade primera koji dokazuju teoriju Collingwooda. Ograničiću se na magijsku skulpturu, jer ne može biti sumnje da autori takvih skulptura imaju za cilj da stvore objekte koji sjedinjuju i kristališu emocije koje su manje lične, a više opšte, i u odnosu na društvo stoje ne kao predstavnici spoljnjeg sveta, još manje kao izraz umetnikove lične svesti ili osećanja, već najpre kao katalizatori kolektivne svesti. Masovna emocija se obično ne izražava diskretnim simbolima; njoj se samo daje disciplinovana oduška u organizovanom ritualu. Moramo se podsetiti da se počeci ovog novog razvoja u skulpturi poklapaju sa vrhuncem nadrealizma i da su nadrealisti takođe insistirali na stvaranju magijskih predmeta, od kojih su mnogi klasifikovani kao skulptura. Već 1917. Kurt Schwitters i Arp pravili su magijske predmete, često od otpadaka, i ovu aktivnost su preneli u nadrealistički pokret, gde su je prihvatili i drugi skulptori (v. glavu IV). Tipična nadrealistička skulptura, kako su je pravili Max Ernst ili Giacometti pred kraj dvadesetih ili početkom tridesetih godina, ni po čemu se ne razlikuje od Picassove skulpture istog perioda, osim



68. JUAN GRIS,
Arlekin, 1917.



69. ROGER DE LA FRESNAYE,
Mlada Italijanka, 1912.

možda sa stanovišta tehnike. Isto se može reći i o nekim Brancusijevim delima iz ovog perioda (*Le chef*, 1925, na primer) i o ranim delima Henryja Moorea. U stvari, ovaj animistički pravac je najvećim delom prodro u modernu umetnost baš kroz skulpturu, da bi postao jedna od njenih glavnih karakteristika.

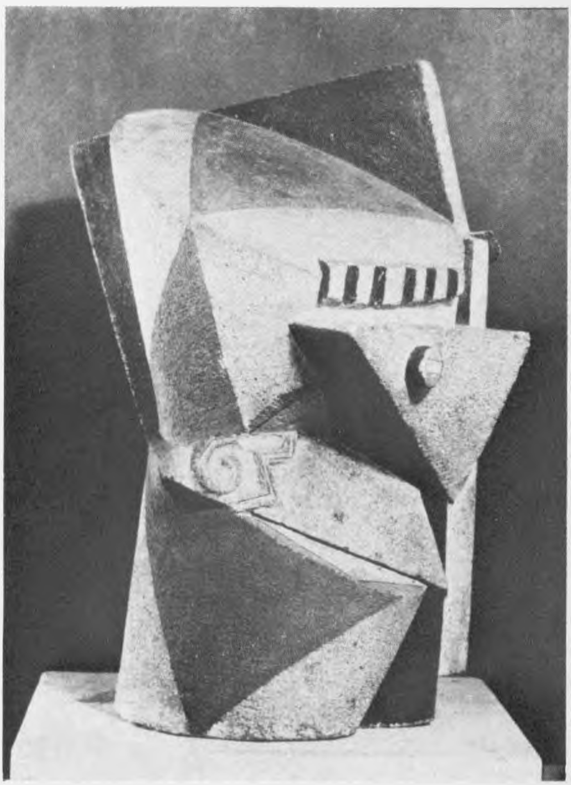
Pre nego što krenem tragom ovog pravca, želeo bih da se kratko osvrnem na još dve novine koje je uveo Picasso. Jedna je neobična i kratkog veka — izdužene *štapičaste statuete* (*sl. 61—65*) koje je Picasso 1931. godine rezao u dugim tankim komadićima drveta, a onda ih lio u bronzu. One bi bile jedva vredne pomena da nemaju neke spoljne sličnosti sa onim izduženim figurama ljudi i udova koje

je Alberto Giacometti počeo da pravi petnaest godina kasnije (*sl. 146—147*). Tehnika rezanja razlikuje se od Giacomettijeve tehnike modeliranja, koja ima više srodnosti sa izduženim figurama nađenim u etrurskim i iberskim grobnicama. Giacometti se takođe bavio pokretom i prostorom, dok Picassove figure imaju više magijsku namenu. Ali, ovo poređenje sa Giacomettijem je još prihvatljivije ako razmotrimo treću i važniju Picassovu novinu — žičane »prostorne kaveze« (*sl. 66*), koje je on konstruisao 1930. godine.[9] Ideja je da se prostor odredi žičanom konturom — »crtež u prostoru« — što je potpuno poricanje tradicinoalnih vrednosti skulpture — čvrstine i merljivosti. Prema Kahnweileru, Picasso je imao nameru da ove konstrukcije, koje su samo oko 31,5 cm visoke, budu modeli za velike spomenike, u koje bi ljudi mogli da uđu i tamo osete taj ocrtani

70. ALEKSANDAR ARHIPENKO,
Žena sa lepezom, 1914.



71. HENRI LAURENS,
Glava, 1917.





72. RAYMOND DUCHAMP-VILLON,
Baudelaireova glava, 1911.

73. ALEKSANDAR ARHIPENKO,
Majka koja sedi, 1911.



74. RAYMOND DUCHAMP-VILLON,
Žena koja sedi, 1914.





75. JACQUES LIPCHITZ, *Glava,* 1915.

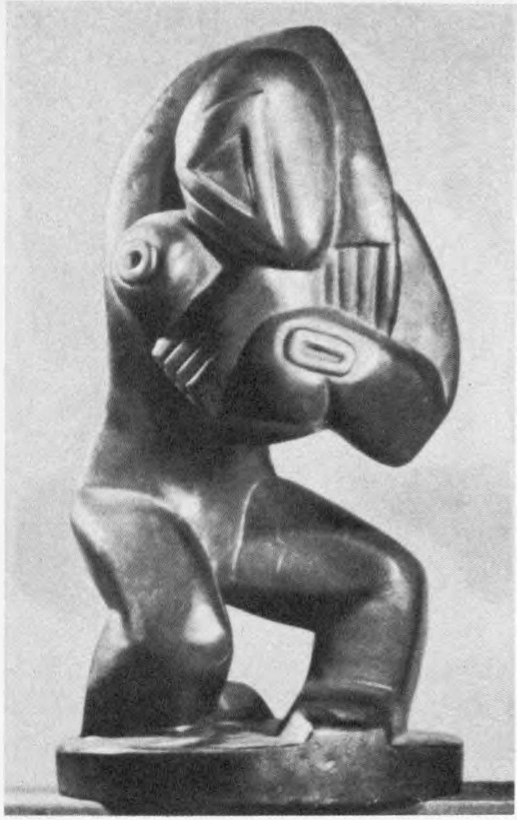


76. JACQUES LIPCHITZ, *Gitarista,* 1918.

prostor. Rodčenko (*sl. 95*) i drugi ruski konstruktivisti su na istu ideju došli još 1920. godine, ali nema razloga pretpostavljati da je Picasso znao za ove njihove eksperimente. Preko Picassa se ova ideja proširila na Giacomettija (*Palata u 4 sata ujutru,* 1932—1933, *sl. 142*) i na Alexandera Caldera (rođen je 1898. godine; u Parizu 1929—1932, *sl. 67*), čiji se mobili, »prostorni kavezi« od žice, pokreću da bi stvarali večno promenljive prostorne odnose. Od toga vremena razvile su se mnoge druge varijacije žičane skulpture, kao što su, na primer, paučinaste konstrukcije Richarda Lippolda (rođen 1915, *sl. 286*). Ali, takve konstrukcije teže čistoj apstrakciji, dok je kod Picassa i Giacomettija



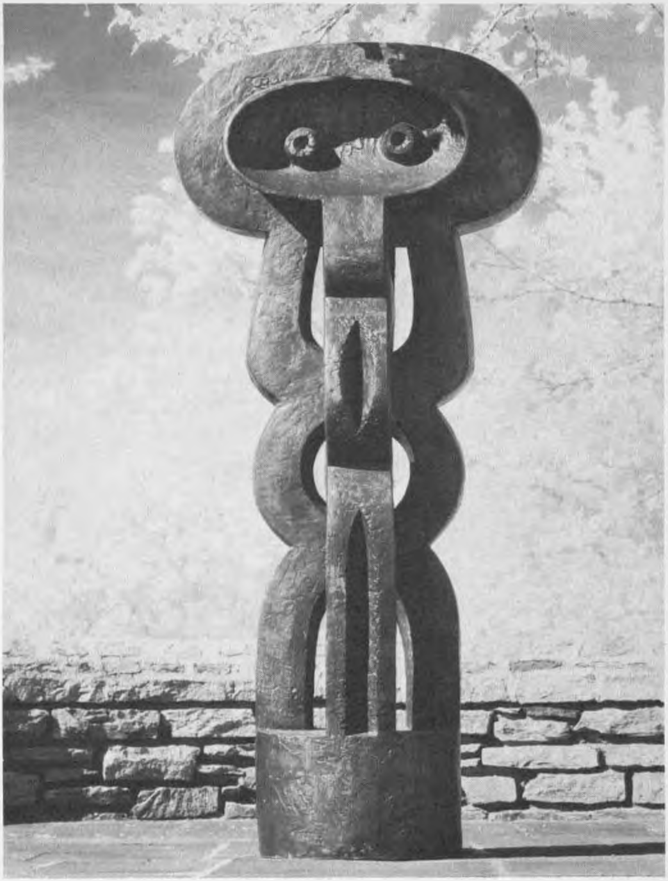
77. OSIP ZADKIN,
Žena koja stoji, 1920.



78. HENRI GAUDIER-BRZESKA,
Igračica u crvenom kamenu, 1914.

uvek postojala neka veza sa ljudskim oblicima i ljudskom aktivnošću.

Nisam ni u kom slučaju iscrpeo Picassove skulpturalne novine, ali od 1930. nadalje on je sve više bio zaokupljen isključivo magijskim elementom: stalo mu je bilo da u svojim figurama predstavi izvesne životne sile od društvenog značaja — *dušu* (anima), koju mi udahnjujemo u sve predmete, žive ili nežive, onaj kvalitet koji Kinezi nazivaju *ch'i*, univerzalnu silu koja struji kroz sve stvari i koju umetnik mora da prenese u svoja ostvarenja ako ona treba da uzbude druge ljude. Ovaj *vitalizam*, kako bih ga radije nazvao, predstavlja želju i težnju jednog tipa



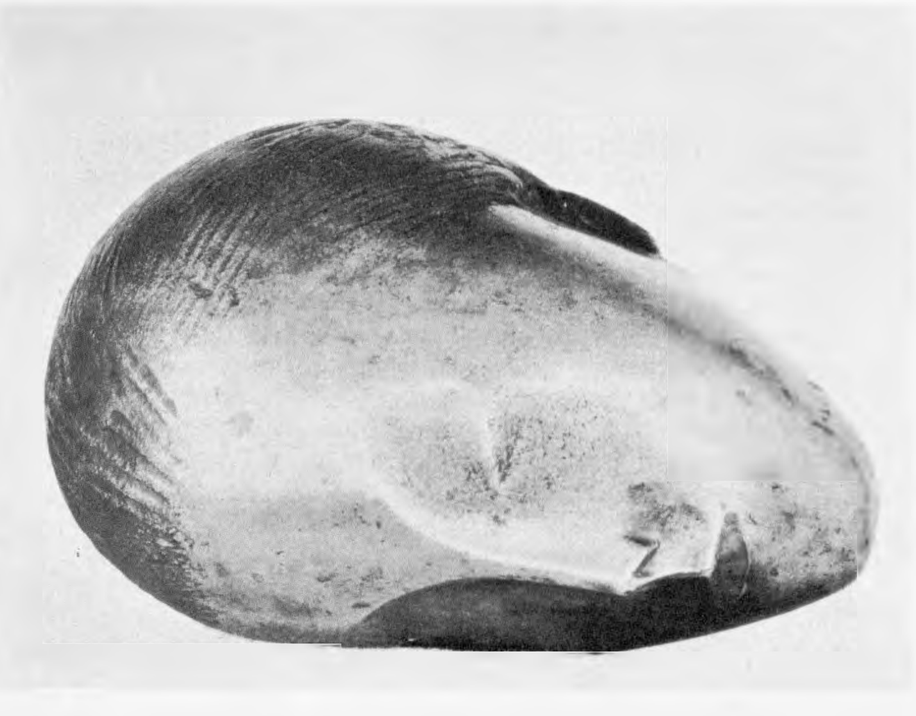
79. JACQUES LIPHITZ,
Figura, 1926—1930.

modernog skulptora. On ima malo ili ničeg zajedničkog sa onim kvalitetom koji predstavlja želju i težnju drugog tipa modernog skulptora, konstruktiviste — kvalitetom koji možemo nazvati *harmonijom* ili, ako se ne bojimo dvosmislene reči — *lepotom.* Henry Moore i Naum Gabo mogu se uzeti kao tipični predstavnici ova dva posebna estetska ideala i ja predlažem da pristupimo detaljnijem razmatranju njihovog dela i damo kratku karakterizaciju njihovih ciljeva i postignuća u ovom našem opštem kontekstu. Ali, pre nego što to učinim moram da odam priznanje jednom drugom velikom umetniku o kome je bilo reči, a čije delo sadrži, određenije i možda promišljenije



80. CONSTANTIN BRANCUSI, *Usnula muza* (prva verzija), 1906.

81. CONSTANTIN BRANCUSI, *Usnula muza*, 1909—1910.





82. AMEDEO MODIGLIANI, *Glava,* 1912. (?)

nego delo ijednog pionira moderne skulpture, onaj univerzalni elemenat spiritualnosti o kome sam upravo govorio. To je Constantin Brancusi (1876—1957). Brancusi je došao u Pariz iz Rumunije 1904, one godine kada je Picasso definitivno odlučio da se nastani u Parizu. Njegovo delo je uskoro privuklo pažnju Rodina i ovaj ga je pozvao da postane njegov asistent, ali je Brancusi to odbio. On je više voleo samoću i jednostavnost, ideale koje je primio iz mističnih spisa tibetanskog kaluđera Milarepa iz XI veka.

Teško je ići tragom uticaja koji je Brancusi, bez sumnje, vršio na razvoj moderne skulpture, jer su njegova dela relativno malobrojna i retko izlagana. Ali, 1909. on je

postao intiman prijatelj Amedea Modiglianija (1884—1920), italijanskog slikara i skulptora, koji je u Pariz došao 1906. Modigliani je bio prvenstveno slikar, ali se bavio i skulpturom (*sl. 82*) pod direktnim starateljstvom Brancusija, i njegov stil, čak i u slikarstvu, blisko je povezan sa Brancusijevim. Njegova platna su bila predodređena da privuku veću pažnju nego njegova skulptura i posle njegove tragične smrti slava mu se pronela celim svetom. Brancusi je skrenuo na sebe veliku pažnju, dobrim delom neprijateljsku, i time što je od 1926. do 1928. godine bio umešan u jedan spor sa američkom carinom, koja je njegovu *Pticu u prostoru* (*sl. 130*) odbila da pusti bez takse kao umetničko delo, tvrdeći da podleže carini kao običan komad metala.

Brancusijeva rana dela su usiljena i nose tragove izveštačenosti *nove umetnosti* (art nouveau) toga vremena (rana verziju *Usnule muze*, 1906—1910 (*sl. 80—81*) i *Gospođica Pogany*, 1913 (*sl. 83*). Ali, njegova forma se razvijala pod uticajem dva neodoljiva ideala — univerzalne harmonije i saobraznosti materijalu. Univerzalna harmonija podrazumeva da je forma određena fizičkim zakonima u procesu rašćenja. Baš kao što kristal, ili list, ili školjka, dobijaju određenu formu pod uticajem fizičkih sila na materiju koju oživljava jedna unutarnja energija, tako i umetničko delo treba da dobije svoj oblik kroz hvatanje u koštac umetnikove stvaralačke snage sa materijalom njegove grane umetnosti. Jaje, na primer, dobija svoj jajasti oblik posredstvom mehaničkih sila koje dejstvuju u toku njegovog rašćenja, nošenja i rađanja. Kad je Brancusi zamislio simbol u mramoru za *Početak sveta* (1924), on je uzeo oblik jajeta. Ovo je, možda, bilo svođenje umetničkog procesa na imitaciji prirodnih procesa, i možda se Brancusi može kritikovati zbog toga što su oblici do kojih on dolazi putem ovog reduktivnog procesa suviše siromašni, suviše jednostavni i sumarni. Ali, jednostavnost i čistota su bili njegovi ideali i on nikada nije prešao granice organske vitalnosti; njegove jednostavne forme, ribe ili ptice, uvek su žive. Jednostavnost je, međutim, samo jedna od nekoliko mogućih vrlina vitalnih predmeta; ljudski oblik, na



83. CONSTANTIN BRANCUSI, *Gospodica Pogany*, 1913.

primer, ne žrtvujući nijedan elemenat svoje složenosti, može da izrazi idealne vitalnosti i skladnosti.

Ovo je, zaista, ono što naučimo kad pređemo sa dela Brancusija na delo Henryja Moorea koji je rođen 1898. godine. Možda je Henry Moore bio trenutno pod uticajem Brancusija, mada ja u to sumnjam. Picasso bi nam, opet, mogao da pruži više neposrednih podataka iz perioda svog boravka u Boisgeloupu. Ne možemo ignorisati, kao što sam do sada radio, ni uticaj drugog velikog novatora, Jeana Arpa (rođen 1887), čija su dela uvek bila inspirisana istim idealima organske forme. Arpov dadaistički i nadrealistički period predstavljaju posebni uticaj, ali od 1931. do 1932. (istovremeno sa Picassovim periodom Boisgeloupa) Arp je počeo da se usredsređuje na slobodnu skulpturu, modelirajući i režući u kamenu i drvetu, i od tada nadalje njegova skulptura, kao i Brancusijeva, nastoji da predstavi »tajne puteve prirode«. Svoje skulpture Arp počinje da naziva *izraslinama* (*sl. 85*), definišući ih kao »prirodni proces kondenzacije, stvrdnjavanja, koagulacije, zgušnjavanja, srastanja ... Izraslina je nešto što je izraslo.

84. JACQUES LIPCHITZ, *Blagoslov I*, 1942.





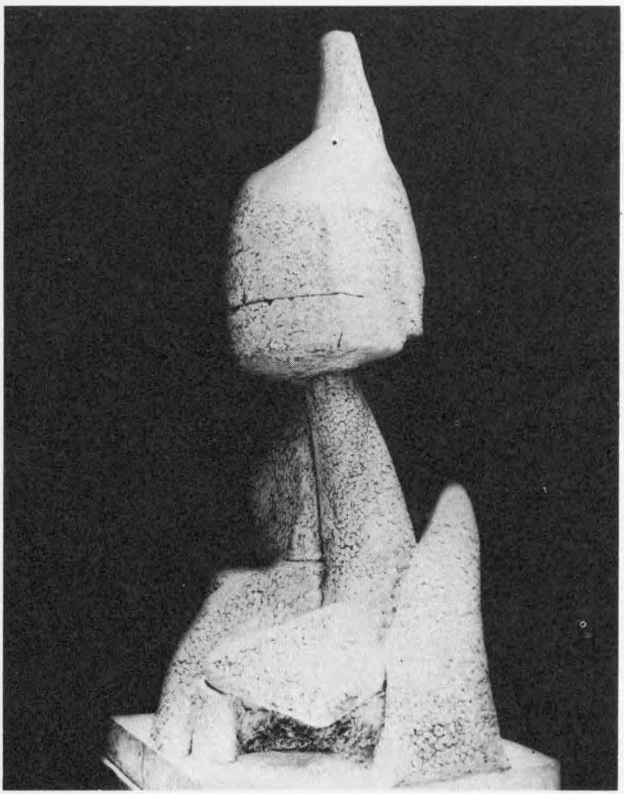
85. JEAN ARP, *Ljudska izraslina,* 1933.

Želeo sam da moje delo nađe svoje skromno bezimeno mesto u šumama, planini, u prirodi.« (Na žalost, sudbina mu je bila da obično nađe mesto u najneprirodnijoj sredini, u javnoj umetničkoj galeriji).

Moore je takođe izrazio želju da svoju skulpturu smesti u otvoreni prostor, i neka njegova dela su našla svoj prirodni okvir na vresištima i u parkovima. Ali Mooreovo delo (*sl. 172*) je mnogo kompleksnije nego Brancusijevo ili Arpovo, i njegova složenost potiče iz njegove humanosti — njegove povezanosti sa ljudskom sudbinom. Od samog početka Moore je opsednut dvema ili trima prastarim temama — ležeća figura, majka i dete, porodica (*sl. 161, 165, 167, 173*) — i to ne voljno, već pod nekom unutarnjom prinudom, nekim nagonom iz podsvesnog. Ali, da je ove

teme ilustrovao samo na način akademskih umetnika, njegovo delo ne bi postalo toliko značajno. On je, međutim, kombinovao svoje mitološke pobude sa istim onim poštovanjem koje su prema tajnim putevima prirode gajili Brancusi i Arp. U stvari, u Mooreovoj skulpturi deluju dve sile, koje bih ja nazvao vitalnom i mitskom. Iz vitalnog izvora dolazi sve što je Arp predstavljao rečju »izraslina« — to je unutarnja povezanost oblika, dinamički ritam, ostvarenje jedne integralne mase u datom prostoru. Iz mitskog izvora potiče tajanstveni život njegovih figura i kompozicija, jednom reči ono *magijsko* u njima. I taj kvalitet ga svrstava ne samo uz Picassa, već uz svu magijsku i ritualnu umetnost prošlosti — umetnost Vavilona i Sumera, Egipta i Egejskog područja, Meksika i Perua, Afrike i Okeanije.

Vratiću se na Moorea i na skulptore za koje bi se moglo reći da su pošli za njim u taj svet magije, u jednom kasnijem poglavlju. Prvo moram da završim glavnu temu ovog



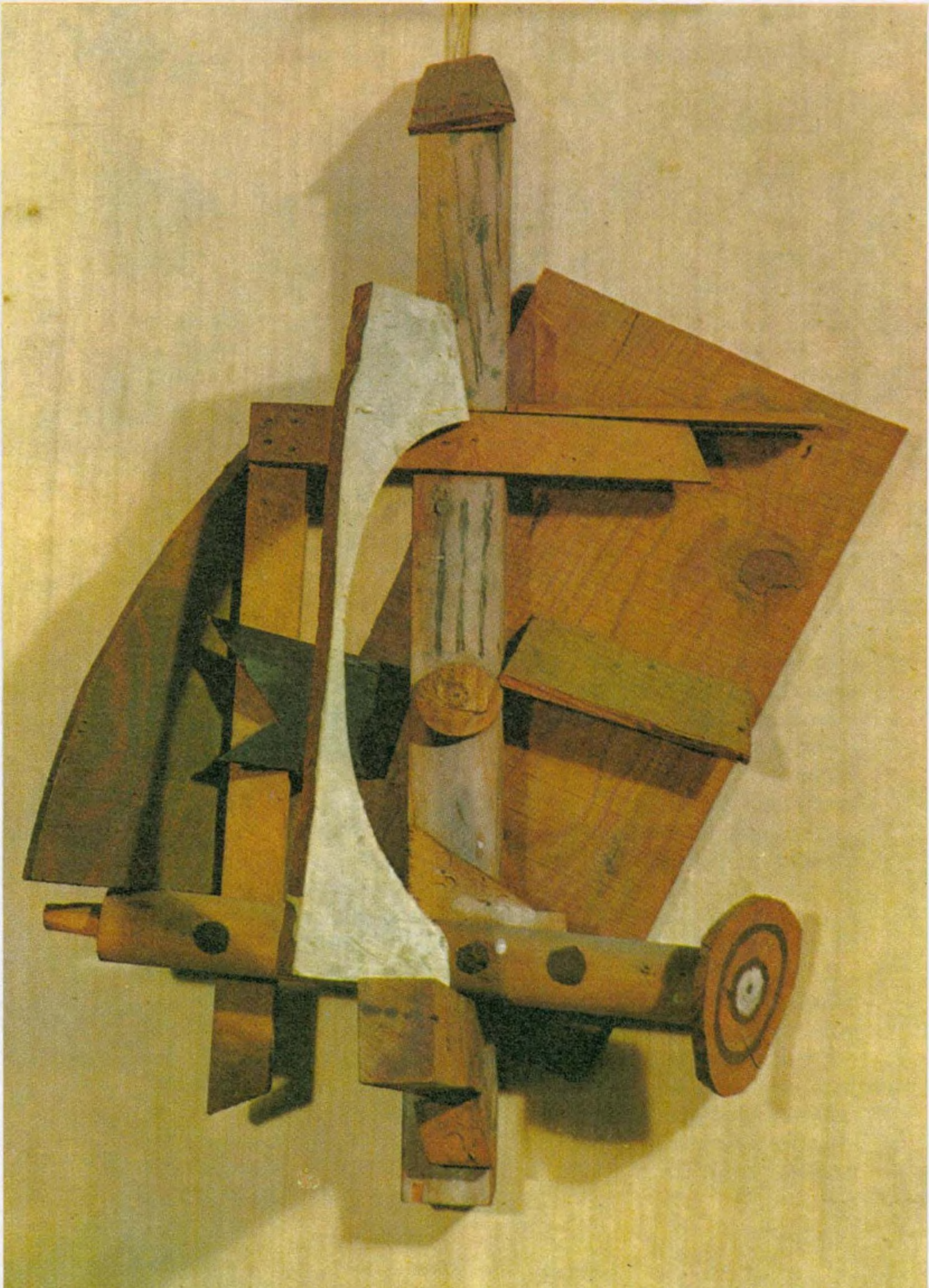
86. OTTO FREUNDLICH, *Kompozicija,* 1933.



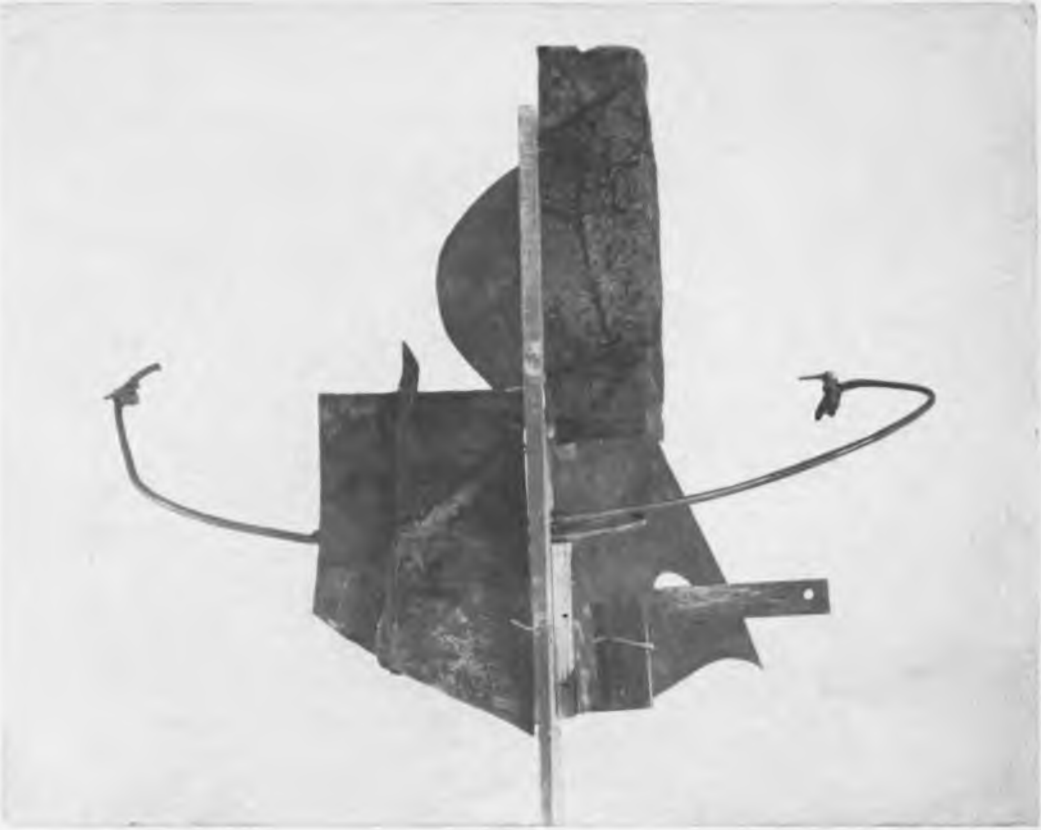
87. HENRI LAURENS, *Žena koja leži s uzdignutim rukama*, 1949.

poglavlja, a to je traganje za poreklom i praćenje razvitka kubističke skulpture. Osim nekoliko površnih elemenata koji su mogli indirektno poteći od Picassa i Brancusija, ovaj stilski pravac nije dugovao ništa afričkoj skulpturi i stremio je jednom cilju koji je od početka bio sasvim odvojen od cilja kubističkih slikara. Nastao je u Moskvi i u početku je bio nezavisan od širih evropskih uticaja.

Ne bi bilo mudro tvrditi da su originalne bilo koje predstave ili ideje u ovom vremenu brzih i tako rasprostranjenih komunikacija — otkriće učinjeno u Parizu, Milanu ili Njujorku odmah postaje opšta svojina, a ovo posebno važi za otkrića nekog značajnog izraza. Čitav svet čeka na pronalaske, bilo da se radi o naučnim eksperimentima, medicini ili o načinu života (stanovanju, oblačenju, zabavi). Na modernog umetnika, ma kako nesvesno to bilo, utiče ovo nemirno istraživanje i neizbežno je da njegovo delo odražava to opšte raspoloženje. Umetnost je oduvek bila aktivnost koja se služi simbolima i, mada je u prošlosti bila ograničena na mit i religiju, ona se kao takva nastavlja i u naše materijalističko doba. Čovečanstvo ima neutoljivu potrebu za ikonama — znacima, simbolima, amblemima, parolama — slikama i metaforama



88. PABLO PICASSO. *Mandolina*, 1914.



89. VLADIMIR TATLJIN, *Ugaoni reljef*, 1915.

svake vrste. Stoga nije nimalo čudno što je najznačajnija odlika naše civilizacije, mašina, i sama postala simbol — simbol snage, dinamizma, brzine, simbol svih idealnih predstava našeg mehanizovanog načina života.

Sam kubizam je, s ovog stanovišta, mehanička reakcija na fluidnost i organizam impresionističkog pokreta. Picassova *Glava žene* iz 1909—1910. godine (*sl. 54*), koja, dakako, odgovara »analitičkim« platnima istog perioda, inspirisana je umetnikovom željom da izbegne dezintegraciju strukture i volumena do koje dolazi u impresionističkom slikarstvu i skulpturi. Čak je i Rodin, uprkos svojoj odanosti tradicionalnim vrednostima skulpture, u kasnijim delima bio

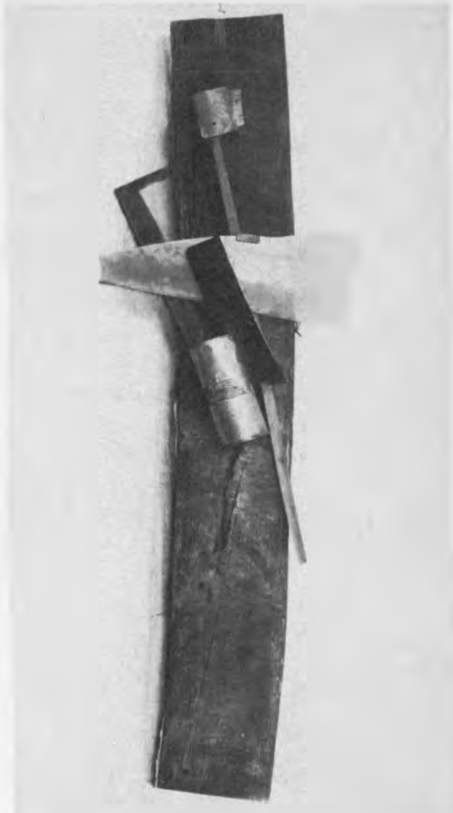
sklon da žrtvuje integralnu masu i čvrstinu za ljubav impresivnih svetlosnih efekata. Takva upotreba svetlosti u skulpturi teži da razori one opipljive, merljive i taktilne vrednosti mase — njena čvrstina se rastapa u čisto vizuelno ushićenje. Ovo je za Picassa bila slabost nerazlučivo spojena sa impresinizmom i on je, kao i Cézanne, mada mnogo drastičnijim sredstvima, želeo da povrati osećanje strukture, trajnosti i preciznosti. U to vreme rekao je Henryju Kahnweileru: »Hteo bih da slikam predmete tako da ih neki inženjer može da sagradi prema mojim slikama«, a Kahnweiler je komentarisao: »Zameniti 'inženjer' sa 'skulptor' znači shvatiti da je skulptura prenesena u ravnu površinu, ono čemu je Picasso težio, uzimajući u obzir, naravno, sva ona 'izobličenja' koja takvo prenošenje nameće . . .«[10]

Ova Picassova želja »da slika predmete tako da ih inženjer može da sagradi« pokazuje da je i on, kao umetnik, bio pod uticajem tendencije da se idealizuje mašina, da se ona sama načini simboličnom ikonom. On sâm nije težio tome cilju, jer je shvatio da ovo vreme zahteva duhovnu nadoknadu za otuđenje čoveka, koje je prouzrokovala mašina — drugim rečima, umetnost nesvesnoga, magijsku umetnost. Ali, kad god je o ovome govorio Kahlweileru — a to je izgleda bivalo oko 1909—1910. godine — on je predviđao jedan pokret koji je trebalo da nastupi takoreći odmah, i to da krene iz Moskve kao centra.

»Kreativno graditeljstvo«, kako bismo ga mogli nazvati, je ideal koji se rodio sa industrijskom revolucijom, i Paxtonova *Kristalna palata* i Brunelovi mostovi predstavljaju prvence konstruktivističke umetnosti. Futuristi su verovatno bili prvi umetnici koji su prihvatili mašinsko doba kao estetski ideal, ali, kao što ćemo videti, oni su pre obožavali *pojam* snage i brzine oličene u mašini, nego njene proizvode. Međutim, od 1914. nadalje jedna grupa umetnika u Moskvi pokušala je da primeni inženjersku tehniku na građenje skulpture i predmeti koji su tako nastali nazvani su »konstrukcijama«. Glavni pokretač ovog novog pravca bio je Vladimir Tatljin (1885—1953), prvobitno slikar. Zahvaljujući, možda, u prvom redu odušev-



90. ALEKSANDAR RODČENKO,
Konstrukcija, 1917.



91. VLADIMIR TATLJIN,
Reljef, 1914.

ljenom kolekcionaru savremenog francuskog slikarstva u Moskvi Sergeju Ščukinu, moskovski umetnici toga vremena bili su u toku avangardnih pokreta u Parizu. I Tatljin i njegov rival Kazimir Malević pretrpeli su u svom razvoju uticaj impresionizma, postimpresionizma i analitičkog kubizma.

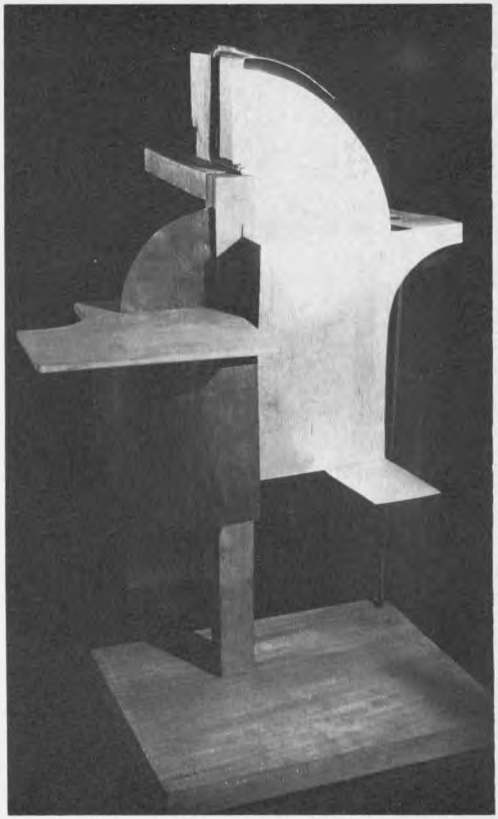
Pred kraj 1913. Tatljinu je pošlo za rukom da ostvari svoju ambiciju, da dođe u Pariz i poseti Picassa. On se video sa Picassom nekoliko puta i čak mu predložio da kod njega ostane kao asistent, no taj se predlog Picassu nije dopao. Tatljin se vratio u Moskvu, ali je video i bio inspirisan reljefima u gvozdenom limu, drvetu i kartonu koje je Picasso radio u to vreme.[11] Oni predstavljaju, vrlo

proizvoljno, gitare, vinske čaše i druge predmete (*sl. 88*), ali sličnim reljefima koje je pravio po svom povratku u Moskvu Tatljin nije imao nameru da predstavi nešto — ovi reljefi su prve potpuno apstraktne konstrukcije (*sl. 91*).[12] Tatljin je tu iskru poneo od Picassa, ali je namerno otišao dalje u svojim istraživanjima, sledeći sada italijanske futuriste. Ovaj uticaj je bio proklamovan u naslovu jedne izložbe koja je održana u Petrogradu februara 1915. godine: »Futuristička izložba — Tramvaj V«, na kojoj je Tatljin izložio svojih šest *Slika reljefa*.[13] Picassovi reljefi su ostali »slikarski« što znači pružanje u dubinu dvodimenzionalne ravni slike. Cilj ovog eksperimenta bio je da proširi domet slikanja a ne da se iznađe novi tip skulpture. Tatljin je, pak, tačno shvatio ovu mogućnost — novi tip skulpture, skulpture koja će se poslužiti sirovinom i gotovim predmetima i rasporediti ih u »stvarnom« prostoru bez ikakve namere predstavljanja. Materijali, svaka vrsta sa svojim posebnim plastičnim i likovnim osobinama drveta, stakla, gvožđa itd. složili bi se u umetničko delo, »stvarni materijali u stvarnom prostoru«. Za godinu ili dve ova konstrukcija se oslobodila okvira i Tatljin je sada za pozadinu uzimao ugao sobe (*sl. 89*), vešao konstrukciju o žicu između zidova, tako da dve ravni koje se seku igraju značajnu ulogu u ovoj prostornoj konstrukciji.[14]

Tatljin nije bio usamljen u ovim eksperimentima mada je možda po svom povratku iz Pariza bio vodeći duh. U toj novini ga je pretekao Kazimir Malevič (rođen 1878, pa prema tome sedam godina stariji od Tatljina). Ali je Malevič, koji je kao slikar prošao kroz još izrazitije faze razvoja nego Tatljin, malo doprineo umetnosti skulpture, osim svoga uticaja. Otprilike u isto vreme kad je Tatljin otišao u Pariz i potpao pod uticaj Picassa, Malevič je prešao iz ekspresionizma u kubizam i počeo da razrađuje svoju teoriju geometrijske apstrakcije, kojoj je dao ime suprematizam (*sl. 97*). Možda je to bilo pod uplivom Kandinskog[15] ili Worringerove teorije apstrakcije i empatije, (prvi put štampana u Minhenu 1908), ali apstraktni stil koji je on pronašao bio je originalan i od velike važnosti za dalji razvoj modernog pokreta.

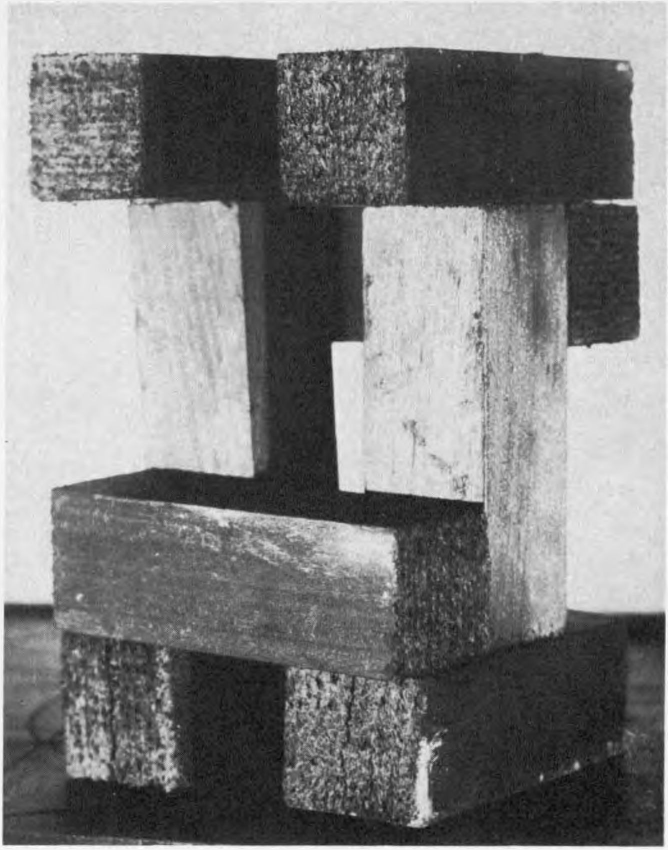


92. KAZIMIR MEDUNETZKI, *Apstraktna skulptura. Konstrukcija, br. 557,* 1919.



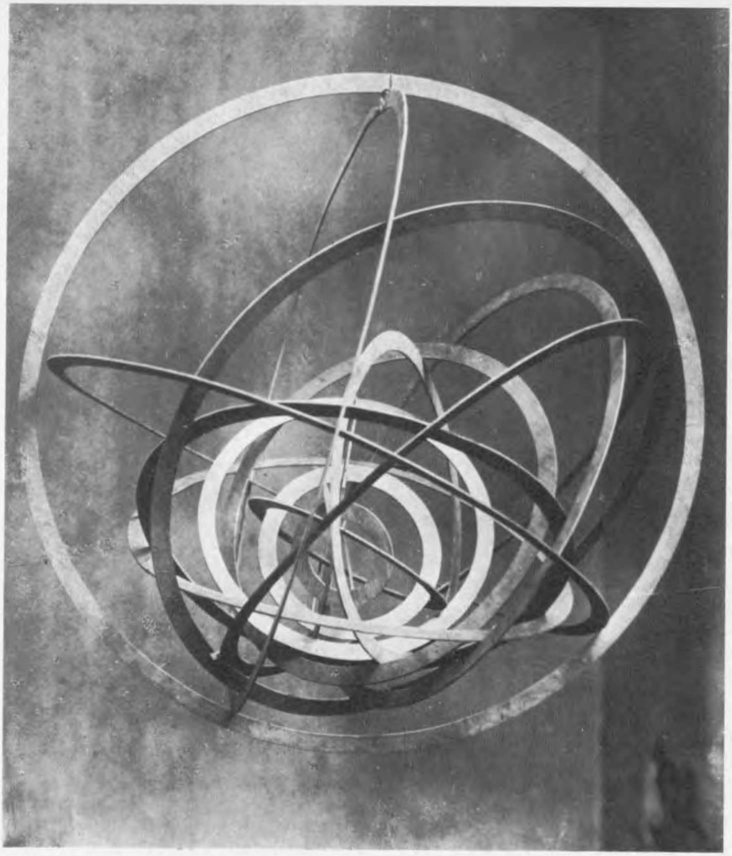
93. LEV BRUNI, *Konstrukcija,* 1918.

Tatljin i Malevič nisu bili jedini koji su krenuli putem apstrakcije. Pre no što ih je rat, koji je izbio 1914, izolovao, oni su, srećom, već bili uspostavili veze, lične i pismene, sa futurističkim i kubističkim pokretima u drugim zemljama. Više je nego verovatno da su čitali i Boccionijev »Tehnički manifest futurističke skulpture« (vidi str. 126). Ali, izolacija je značila, takođe, konsolidaciju. Filinov, Popova, Larionov, Gončarova, Udaljcova, Jakulov, Rodčenko, Puni, Exster, Menjkov — svi ovi umetnici intenzivno su se bavili stvaralačkim radom za vreme ratnih godina u Moskvi, a njima će se pridružiti i drugi koje je rat potisnuo u domovinu, naime Kandinski, Pevzner i



94. ALEKSANDAR RODČENKO, *Konstrukcija razdaljine,* 1920.

Gabo. Onda je u oktobru 1917. došla revolucija da za izvesno vreme još više rasplamsa ovaj revolucionarni žar u umetnosti. Umetnici su tvrdili da su oni naslutili revoluciju, da su oni stvorili osnovu za revolucionarnu umetnost. Nekoliko godina političari su bili suviše zauzeti da bi se mešali u ove poslove, ali im se posle pet godina učinilo neophodnim da stvar okončaju. Pokret je ugušen, a njegovi pokretači su ućutkani ili proterani; ali, oni su već bili stvorili ne samo novi pravac u umetnosti, već su otišli korak dalje u evoluciji stila, stvorili su jednu sasvim novu vrstu umetnosti, konstruktivističku umetnost, i ona će se iz Moskve proširiti na ceo svet.



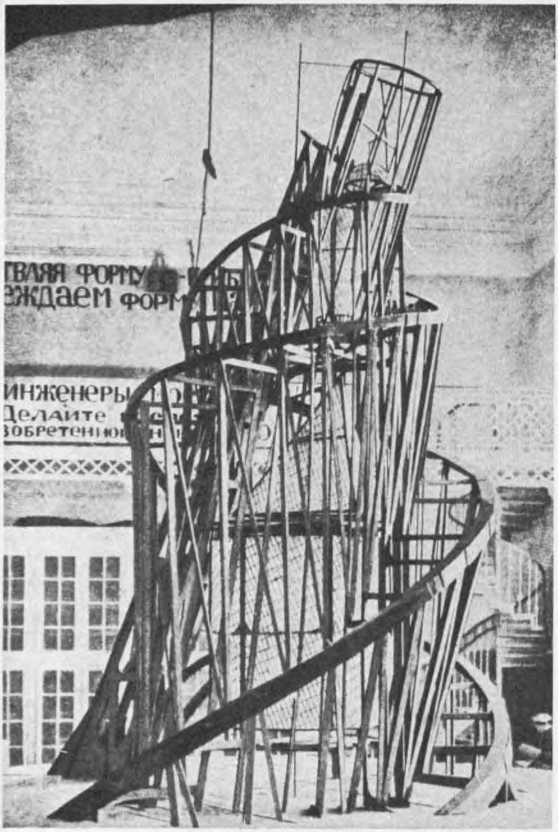
95. ALEKSANDAR RODČENKO, *Viseća konstrukcija*, 1920.

Trebalo bi da pomenemo dva ili tri odlučujuća prototipa ovog pravca koji je našao izraza u skulpturi. Jedan je Tatljinov *Spomenik Trećoj internacionali* (*sl. 96*), koji je početkom 1919. poručilo Odeljenje za lepe umetnosti; spomenik je u obliku modela izložen na izložbi VIII kongresa Sovjeta u decembru 1920. Ova građevina zamišljena je da bude dva puta veća od Empire State Buildinga u Njujorku i da bude izvedena u staklu i gvožđu.

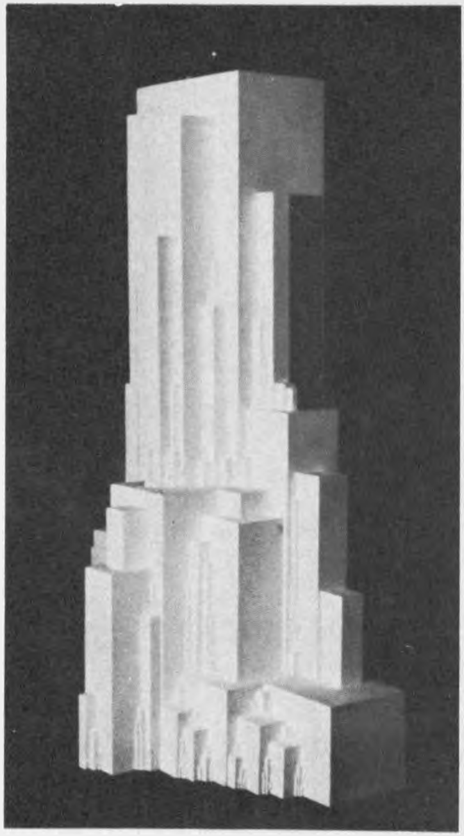
Jedna gvozdena spirala trebalo je da nosi građevinu koja se sastoji iz staklenog cilindra, staklene kupe i staklene kocke. Ovo telo je trebalo da lebdi oslonjeno

> na jednu pokretnu asimetričnu osovinu, kao neki nakrivljeni Ajfelov toranj, koji bi tako nastavio da se kreće po jednoj spirali dalje u prostor. To »kretanje« ne bi bilo statički ograničeno. Spomenik bi se bukvalno kretao. Cilindar je trebalo da se okrene oko svoje osovine jednom za godinu dana; u ovom delu je predviđeno da se održavaju predavanja, konferencije i kongresi. Kupa je trebalo da se okrene jednom za mesec dana i da unutra budu smeštene izvršne službe. Kocka na vrhu trebalo je da se okrene oko svoje osovine svakog dana i da bude informacioni centar...
> Glavna osobenost bi bilo jedno veliko otvoreno platno koje bi noću bilo osvetljeno i na kome bi stalno tekle vesti...[16]

Naravno, ovaj projekt nikada nije ostvaren, a možda, s obzirom na ograničena tehnička sredstva kojima je u to vreme raspolagala Moskva, nikada nije ni mogao biti ostvaren. Ali, učinjen je jedan simbolički gest i pokazano je da je moderni umetnik u stanju da stvara nove spomenike koji će u novom materijalu simbolizovati novo doba, stvorena je jedna nova vrsta umetnosti, koja počiva na novom materijalu kao što je čelik i staklo, i otelovljava dinamičke umesto statičkih principa; umetnost kojoj je dat društveni značaj. Naum Gabo je zamislio, ali nije izveo do faze modela, sličan projekt za radio-stanicu, no njegova su glavna istraživanja bila intenzivnija i njih predstavlja *Konstruisana glava broj 2* (*sl. 98*) koju je načinio 1916. Gabo je bio u Minhenu i Parizu i poznate su mu bile rane faze analitičkog kubizma i kasnijeg razvitka u pravcu sintetičkog kubizma. Njegova *Glava* iz 1916. može predstavljati kontrast Picassovoj *Glavi* iz 1909—1910 (*sl. 54*), koja je, kao što sam već rekao, bila zamišljena sa strogo naturalističkim ciljem — da pojača »realizam« predmeta, učvršćujući njegov oblik i eliminišući sve nesigurnosti upotrebe kontrasta. Gaboov cilj, kao i Tatljinov, bio je da ostvari prostornu realnost — motiv je samo izgovor za stvaralačku nameru, samo polazna tačka. Njegova glava još uvek pruža iluziju originalnog oblika motiva, a uz to izražava izvesno oseća-



96. VLADIMIR TATLJIN, *Spomenik Trećoj internacionali,* 1919—1920.



97. KAZIMIR MALEVIČ, *Arhitektonika,* 1924—1928.

nje — melanholiju i meditaciju. Ali, ono što drži pažnju i pleni sva naša čula to je raspored i ukopčanost precizno određenih površina, ritmička organizacija prostora. Kao izazivač osećanja, ljudskost motiva je irelevantna; od nas se traži da asimiliramo predstavu dinamičkih sila, i ništa više.

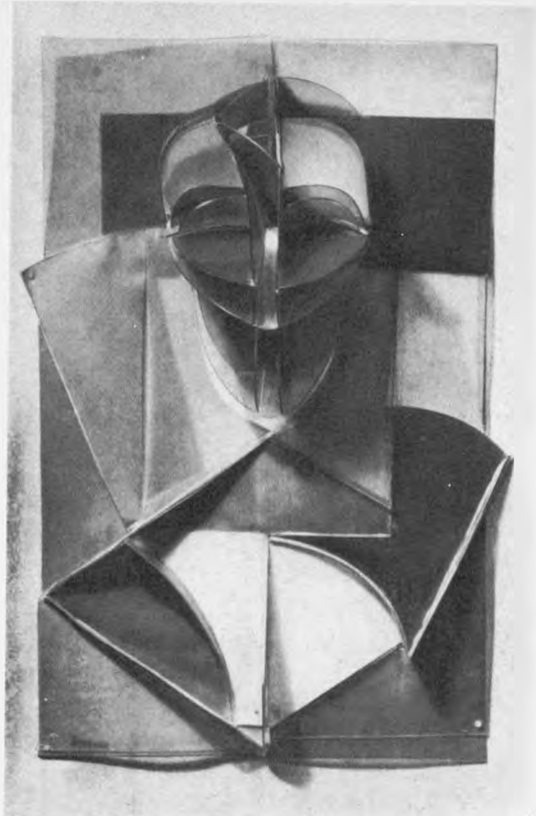
Slična namera je prisutna u konstrukcijama Aleksandra Rodčenka, Kazimira Meduneckog i Leva Brunija (*sl. 90, 92—95*); sve su one napravljene između 1917. i 1920. godine.[17] Neke od njih izgledaju kao da su grubo sastavljene i nemaju ničeg od one izvanredne prefinjenosti kojom se odlikuju kasnija dela Gaboa i Pevznera. Uopšte uzev, mo-



98. NAUM GABO, *Konstruisana glava, br. 2.* 1916.

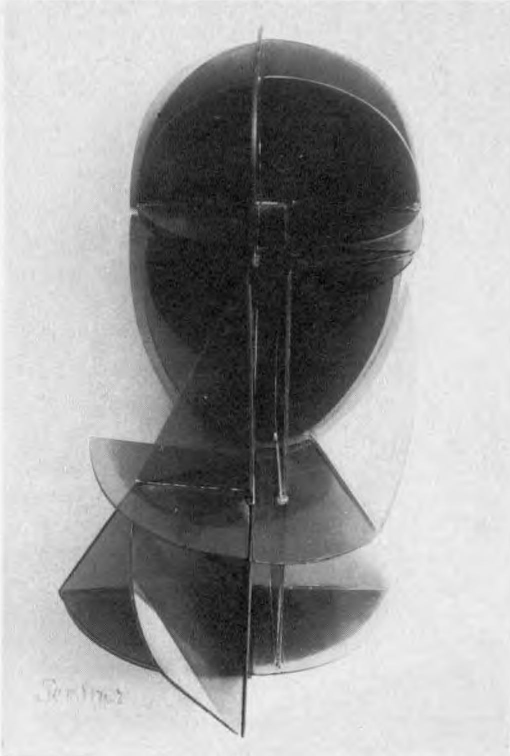
glo bi se reći da su sve osnovne crte konstruktivizma otkrivene i razrađene u ovim stvaralačkim godinama i sve što je potonjim skulptorima izvan Rusije ostalo da čine u budućnosti, bilo je da ove principe primenjuju i da ih oplemene.

Širenje konstruktivističke »ideje« kroz Evropu i Ameriku dobilo je glavni podstrek rasterivanjem ruskih umetnika od 1922. godine nadalje. Ali, ne sme se izgubiti iz vida da su ovi umetnici već bili uspostavili veze sa srodnim grupama u drugim zemljama. Mada se, kao što sam već nagovestio, infiltracija vizuelnih »ideja« ili predstava preko časopisa i fotografija ne sme potcenjivati, sigurno je da se »želja za apstrakcijom« manifestovala manje-više



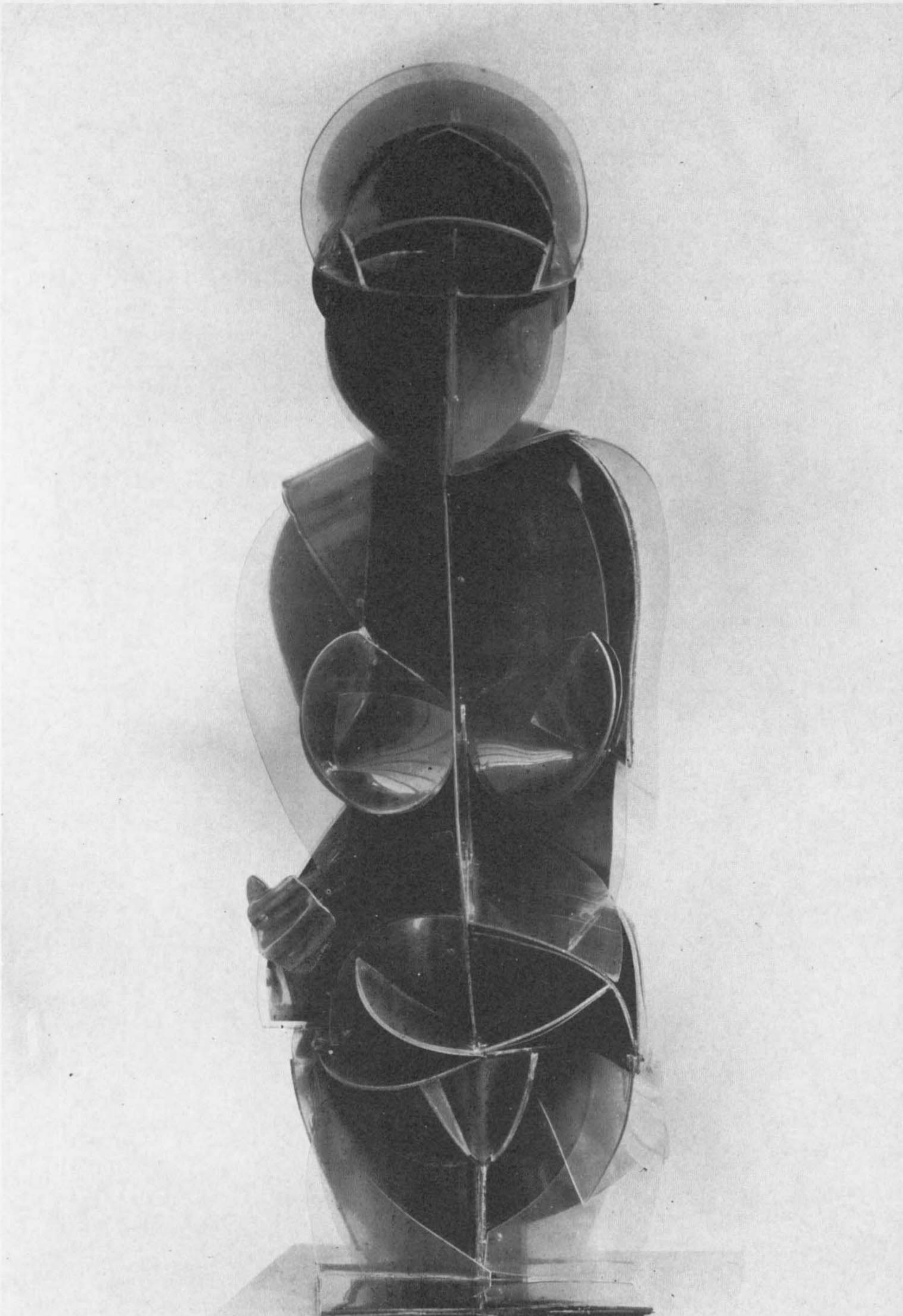
99. ANTOINE PEVZNER, *Portret Marcela Duchampa*, 1926.

istovremeno u nekoliko zemalja, i za to se može naći razlog u porastu nespokojstva i razočarenja koje je prethodilo prvom svetskom ratu, pratilo ga i ostalo posle njega. Kad se gleda unatrag, godine pred rat izgledaju mirne i spokojne; međutim, intelektualna atmosfera toga perioda, u kome se javilo bezbroj pesnika i filozofa koji su predskazivali propast (Nietzsche, Ibsen, Dostojevski, Strindberg, Spengler) nije bila ni mirna ni spokojna. U prvim godinama novoga veka izvestan nedostatak poverenja u neizbežni progres i osećanje duhovne nelagodnosti svuda su zahvatili osećajne umetnike i samozadovoljno odražavanje sveta prirode nije više godilo raspoloženju inteligentne publike.



100. ANTOINE PEVZNER, *Glava žene (konstrukcija)*, 1922—1923.

Ova reakcija se javila u raznim oblicima, koje nazivamo ekspresionizam, kubizam, futurizam, suprematizam itd. ali je od svih tih tendencija najpozitivnija i u izvesnom smislu najoptimističkija bila ona koja je težila da se združi sa građevinarstvom i drugim produktivnim zanatstvom — arhitekturom, proizvodnjom nameštaja, grnčarstvom, tipografijom. No, uskoro se videlo — a to se najjasnije pokazalo u Rusiji — da novo društvo u procesu stvaranja nema potrebe za inženjerima-umetnicima, baš zato što su u jeku revolucije ili ekonomske krize oni beskorisni i nemaju svoje funkcije. U Moskvi je Tatljin očajnički pokušavao da održi vezu, ali je njegova »laboratorijska umetnost«, ukoliko je bila utilitarna, bila više industrijska nego artistička (on je u svakom slučaju odbacio »estetiku«).

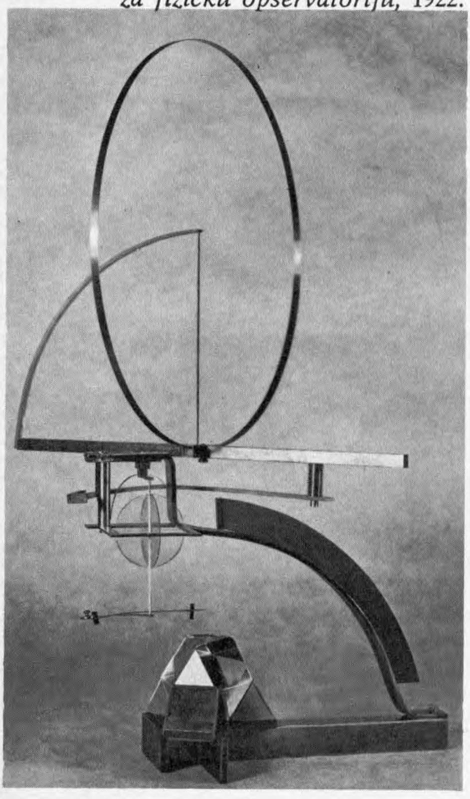


101. ANTOINE PEVZNER, *Torzo (konstrukcija)*, 1924—1926.

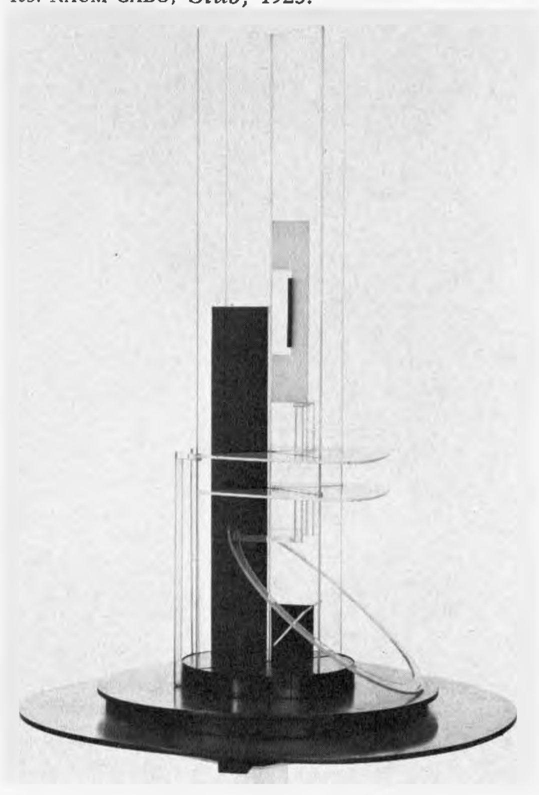
Radio je nacrte za radničku odeću, peći, grnčariju i nameštaj, i pravio se da prezire slikano platno i nefunkcionalnu skulpturu.

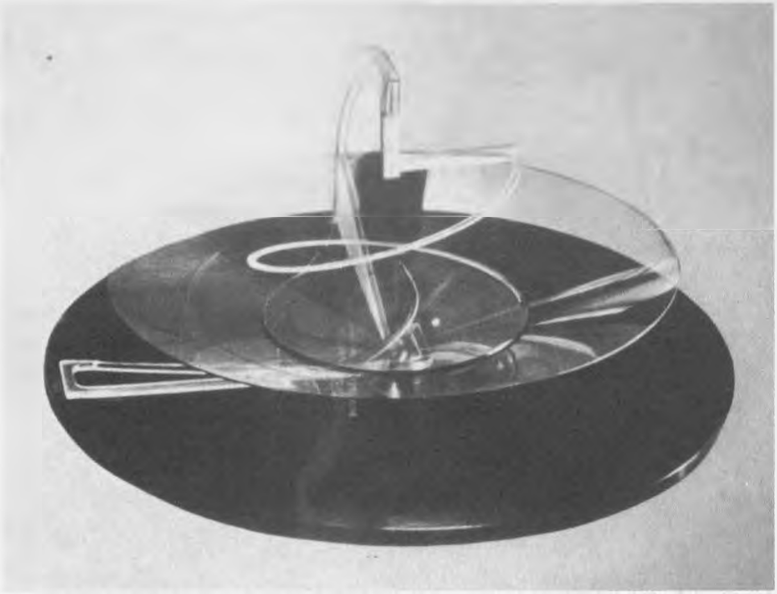
Praktična aktivnost ove vrste bila je prihvatljiva doktrinarnim komunistima (koji su, štaviše, od umetnika u sve većoj meri tražili da bude likovni protagonist i vizuelni vaspitač proletarijata). Ali, drugi umetnici ove grupe, Kandinski, Gabo, Pevzner, Rodčenko i El Lissitzky su verovali da je funkcija umetnosti indirektnija — da se tu radi o istraživanju osnovnih elemenata prostora, volumena i boje radi otkrivanja, kako su govorili »estetske, fizičke i funkcionalne mogućnosti materijala«. Skulptura i konstrukcije u reljefu izgledalo je da predstavljaju najbolje sredstvo da se pokažu te fizičke i funkcionalne mogućnosti, za *konačno* dobro proizvodnje.

102. NAUM GABO, *Spomenik za fizičku opservatoriju*, 1922.



103. NAUM GABO, *Stub*, 1923.





104. NAUM GABO, *Kružni reljef*, 1925.

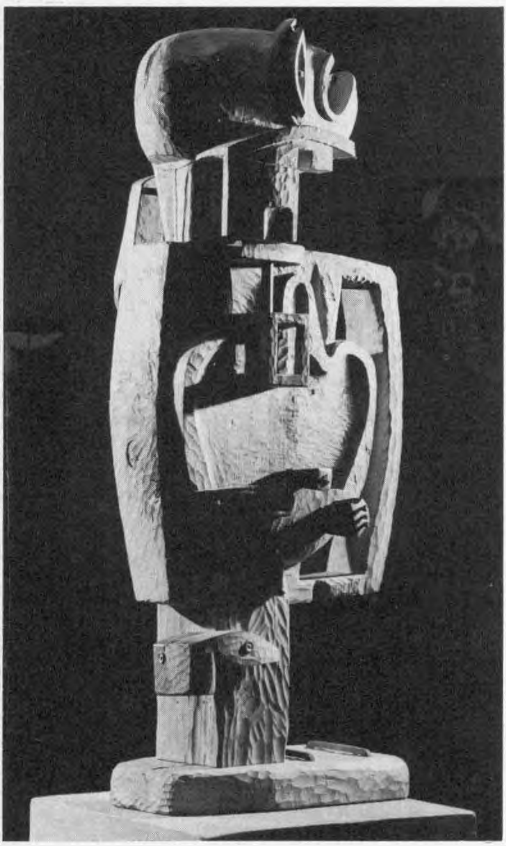
Njihov poduhvat, gledano unazad, izgleda hrabar, ali u revolucionarnim uslovima potpuno nerealan, kakvim se i pokazao — do 1921. ili 1922. godine njihov položaj je postao neodrživ. Godine 1922. organizovana je u Galeriji Van Diemen u Berlinu velika izložba ruske umetnosti i nju je pratilo nekoliko konstruktivista iz Moskve, koji su imali da postave eksponate i održe nekoliko demonstracija i predavanja. U ovome su učestvovali: Tatljin, El Lissitzky i Rodčenko, koji su se posle toga vratili u Moskvu; Gabo je, međutim, odlučio da ostane u zapadnoj Evropi i najzad dospe u Pariz.

Za vreme boravka u Berlinu El Lissitzky je zajedno sa Iljom Erenburgom izdavao jedan konstruktivistički časopis čiji je naslov bio na tri jezika — *Vješč, Objet, Gegenstand.* Prilozi su takođe bili na ruskom, francuskom i nemačkom i časopis je sadržao dela umetnika konstruktivista iz cele Evrope — Légera i Le Corbusiera iz Francuske, Hansa Richtera iz Nemačke, Moholy-Nagya iz Mađarske. Iste godine u Diseldorfu je održan kongres konstruktivista i otada je konstruktivizam postao evropski

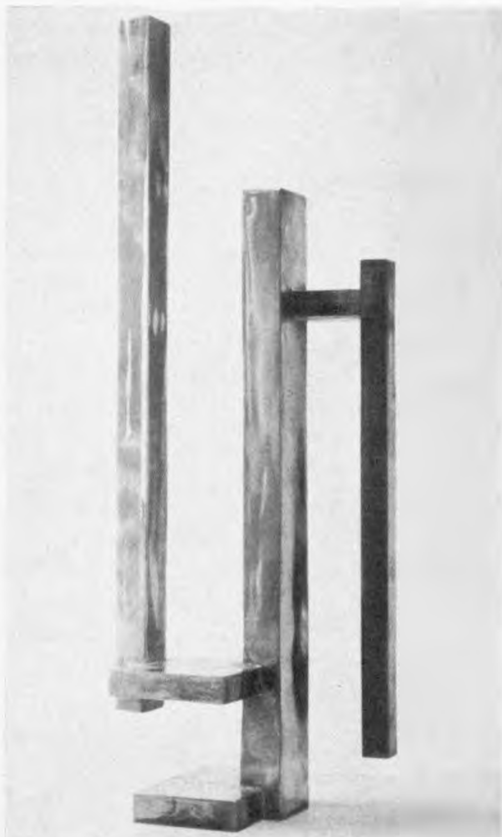
pokret. Njegov konstruktivistički karakter potvrđen je, u izvesnom smislu, gravitiranjem nekolicine umetnika konstruktivista Bauhausu, koji je osnovao Walter Gropius u Vajmaru 1919. godine, sa idealima skoro identičnim idealima ruske grupe. »Potpuna građevina«, kaže se u prvoj »proklamaciji« nove škole, »krajnji je cilj umetnosti... Arhitekte, slikari i skulptori moraju ponovo da shvate složeni karakter zgrade kao celine. Tek tada će njihov rad biti prožet arhitektonskim duhom, koji je izgubljen u »salonskoj umetnosti.« *Arhitekte, skulptori, slikari, svi se mi moramo okrenuti zanatstvu.*«[18]

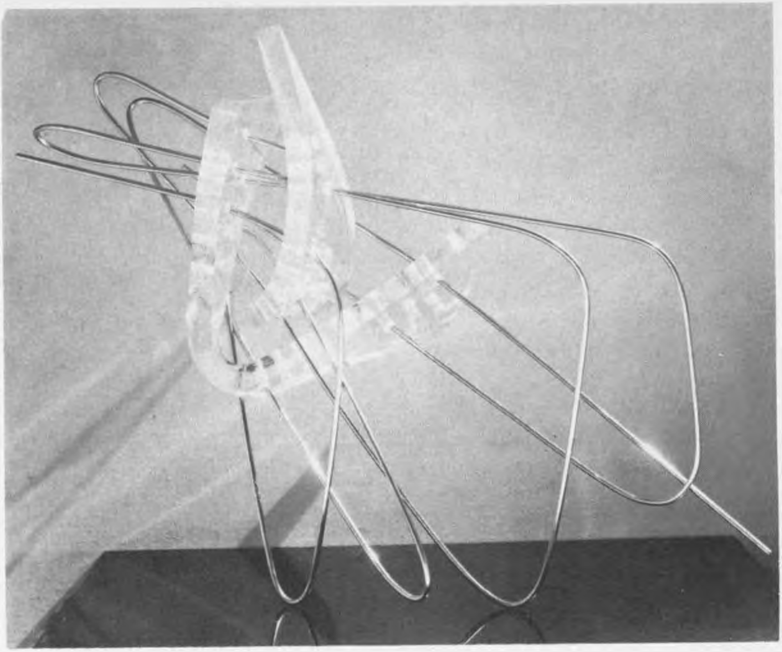
Teorijski i praktično skulptura nije postojala kao odvojena »umetnost« u Bauhausu — nastavni program bio je podeljen na *Werklehre* i *Formlehre*, što će reći na nastavu

105. LE CORBUSIER, *Ozon, Op. 1*, 1947.



106. GEORGES VANTONGERLOO, *Skulptura u prostoru:* $y = ax^3 - bx^3$, 1935.





107. LASZLO MOHOLY-NAGY, *Skulptura od pleksiglasa i hromnih šipki*, 1946.

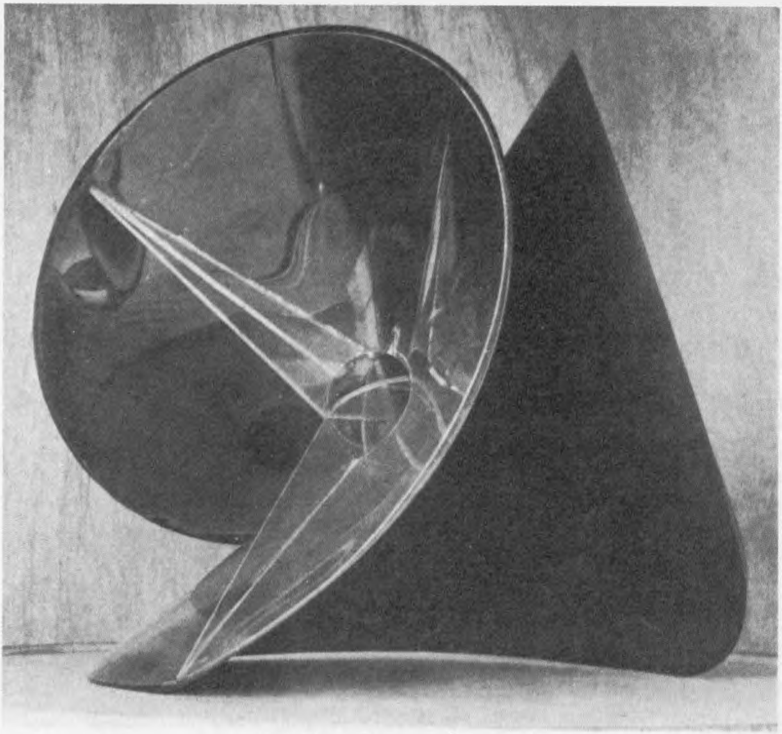
o materijalu i oruđima i nastavi o opažanju, predstavljanju i kompoziciji. Iz takve nastave proisticala je »konstrukcija« i ako je takva konstrukcija bila trodimenzionalna, mogla je da ima neke sličnosti sa skulpturom u konvencionalnom smislu. Ali, zvala bi se »studija statičko-dinamičkih odnosa« ili prosto »kompozicija«.

Ovo konstruktivističko prilaženje skulpturi postalo je još naglašenije kad je 1922. Theo van Doesburg došao iz Holandije u Vajmar i organizovao jedan odsek pravca »De Stijl«. Ovaj pravac je nastao u Lajdenu 1917. godine i uključio među svoje sledbenike Pieta Mondriana, slikara, i J. J. Ouda, arhitektu. Njegovi ideali ni u kom slučaju nisu bili identični s realističnim i praktičnim ciljevima Bauhausa — i zaista, Theo van Doesburg se hvalio: »Ja sam radikalno sve preokrenuo u Vajmaru ... Svake večeri govorio sam učenicima i svuda sejao otrov novoga duha ...«[19] Taj novi duh je Theo van Doesburg definisao kao

»razvoj moderne umetnosti u pravcu apstraktne i univerzalne ideje, naime udaljavanje od posebnog i individualnog«, prema »kolektivnom stilu koji će izvan ličnosti i nacije plastično da izrazi najuzvišenije, najdublje i najopštije težnje svih naroda za lepotom.« Kako je taj ideal trebalo da ostvari grupa »De Stijl«, a pre svih Mondrian, to je on sve manje i manje primene nalazio u »zanatskoj« koncepciji Bauhausa. Jedini skulptor koji je proizašao iz grupe »De Stijl«, Georges Vantongerloo (rođen 1886, *sl. 106*), nikada nije bio naročito plodan i njegovo delo ostaje eksperimentalno i potpuno u granicama Tatljinovog ideala »laboratorijske umetnosti«:

> Prostor me je stalno progonio, čak i kad su moja ispitivanja tri dimenzije još uvek ograničavala moj vidokrug. Nisam imao drugih sredstava iskustva... prostor nikada nije prestao da opseda moje misli... Tako sam 1914. napravio *Glavu deteta.* Iako to nisam hteo, dete je postalo moj izgovor za ispitivanje prostora. Nisam bio zadovoljan tim delom. A zašto? Pa, bile su mi potrebne godine da shvatim da subjekt »dete« nije ništa drugo do parazit koji, dominirajući prostorom, uništava u stvari njegovu samu prirodu. Ne, dete nije uspelo da bude sredstvo izraza, da bude jezik kojim se može izraziti prostor. Uvidevši da ni motiv »priroda« nikada nije pružio ništa više od ograničenog doživljaja, napustio sam i slikarstvo i skulpturu.[20]

Isto tako u okviru ideje o »laboratorijskoj umetnosti« nalazi se i delo jednog mnogo plodnijeg umetnika. Lászla Moholy-Nagya (1805—1946), koji je pristupio Bauhausu 1923. godine i pet godina vodio pripremni tečaj (zajedno sa Josefom Albersom). Nije bilo granice oštroumlju i inventivnosti Moholy-Nagya i on je mnogo učinio da razvije ono što je sam nazivao »neposrednim doživljajem samog prostora«, isprepletene oblike postavljene u izvesne sasvim određene, iako nevidljive, prostorne odnose; oblike koji predstavljaju lelujavu igru *tenzija i sila.*[21] To ga je najzad dovelo do mobilne skulpture i pošto je hteo da



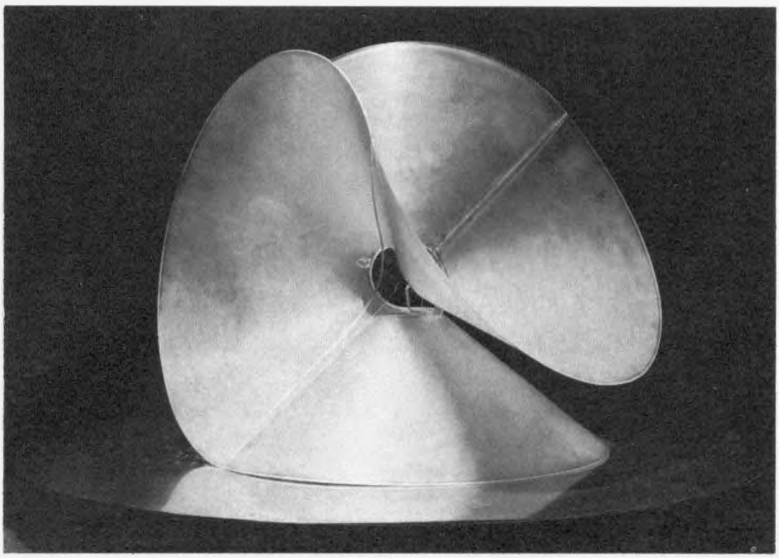
108. NAUM GABO, *Konstrukcija u prostoru s kristalnim središtem*, 1938.

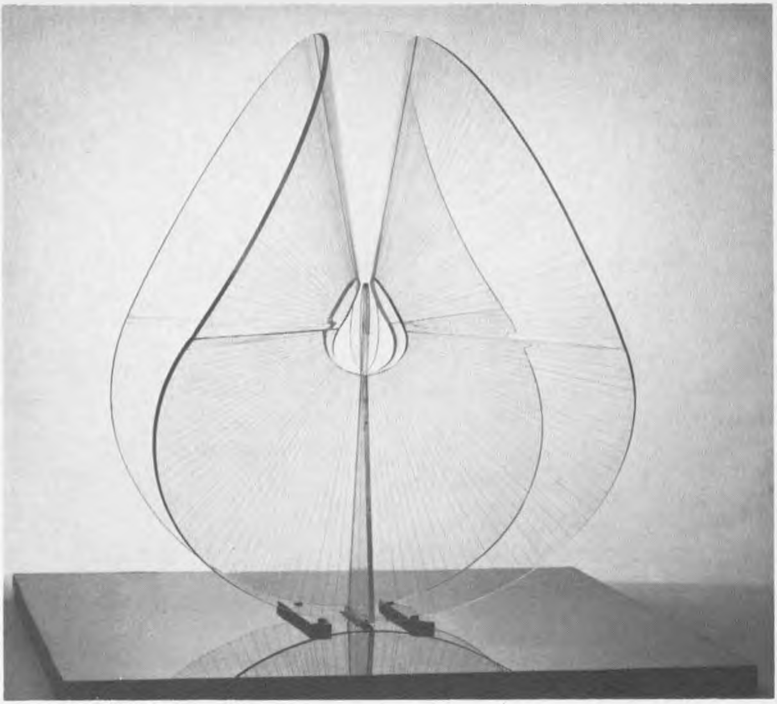
»zameni boju svetlošću«, morao je da »rastvori čvrstu masu u definisani prostor«. Dokopao se odmah novog materijala »pleksiglasa«, ali je tek 1943. završio svoju prvu skulpturu od pleksiglasa i hroma (*sl. 107*). »Dve teške ravne ploče od bušenog pleksiglasa drže zajedno dve šipke od hroma; kad se ovaj viseći oblik okreće, on stvara pravi volumen odbljeska svetlosti ili samo podrhtava od vazduha koji se oko njega kreće.«[22]

Opravdano je nastojanje umetnika da predstavi prostor ali je, s druge strane, pitanje da li se ovaj može ostvariti konkretnim sredstvima koja ostaju u okviru ijedne logičke definicije skulpture. Ako sama umetnost i reč

koja je označava imaju ma kakvo precizno značenje, one ukazuju na čvrst materijal u kome se kleše (ili se, dozvoljenim proširenjem ovog značenja, modeluje da bi se predstavila integralna masa *u* prostoru, odnosno masa koja zaprema prostor. Potpuno je opravdano stvarati zapremine čije prostorne granice imaju izrazitu funkciju; to je upravo funkcija arhitekture, umetnosti, šupljina. Specifično plastični senzibilitet, kao što sam već ranije pisao,[23] obuhvata tri faktora: čulno poimanje taktilnog kvaliteta površina, čulno poimanje zapremine ili (da izbegnemo ovu dvosmislenu reč) mase obuhvaćene uklopljenim nizom ravnih površina; i, prihvatiljivo osećanje merljivosti ili težine te mase, odnosno sklad između spoljnog izgleda i težine ove mase: »Jezik prostora« koji su izmislili Vantongerloo i Moholy-Nagy ne zadovoljava nijedan od ovih uslova. U svome uvodu za katalog Vantongerloove izložbe održane u Londonu 1926. godine, Max Bill kaže da je Vantongerloova »polazna tačka bila ne da stvori umetničko delo, već da predstavi svoje ideje kroz boju i prostor« — što je, prema tome, koncepcijska aktivnosti, a ne estetska. »Sve više«, kaže on, »Vantongerloo se odvaja od pravljenja umetničkog dela i u sve većem stepenu njegova dela postaju uzroci ideja, skice uhvaćenih prirodnih procesa.«

109. NAUM GABO, *Sferična tema,* 1937.

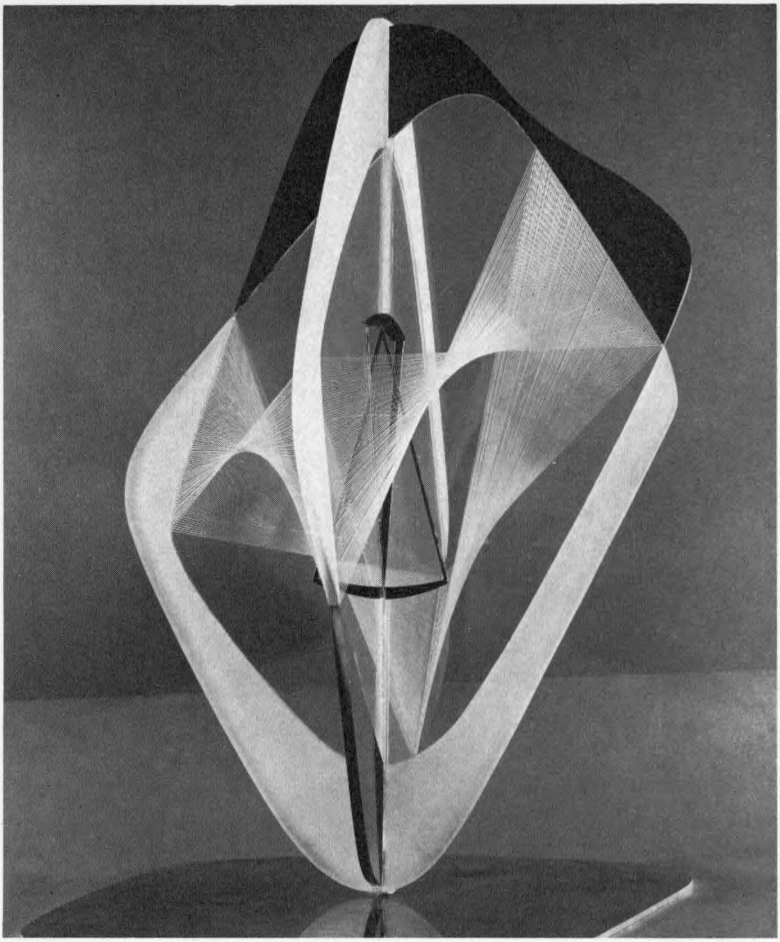




110. NAUM GABO, *Prozračna varijacija sferične teme*, 1951.

Kao »karakteristični izraz našeg doba... u saglasnosti sa eksperimentalnim mišljenjima našeg vremena« Vantongerloove »ideje« su vrlo interesantne, ali nemaju nikakav skulpturalni značaj. Ovo važi i za najveći broj eksperimenata Moholy-Nagya i zato se ovi umetnici moraju konačno odvojiti ne samo od Pieta Mondriana i grupe »De Stijl«, već i od konstruktivista kao što su Naum Gabo i Antoine Pevzner.

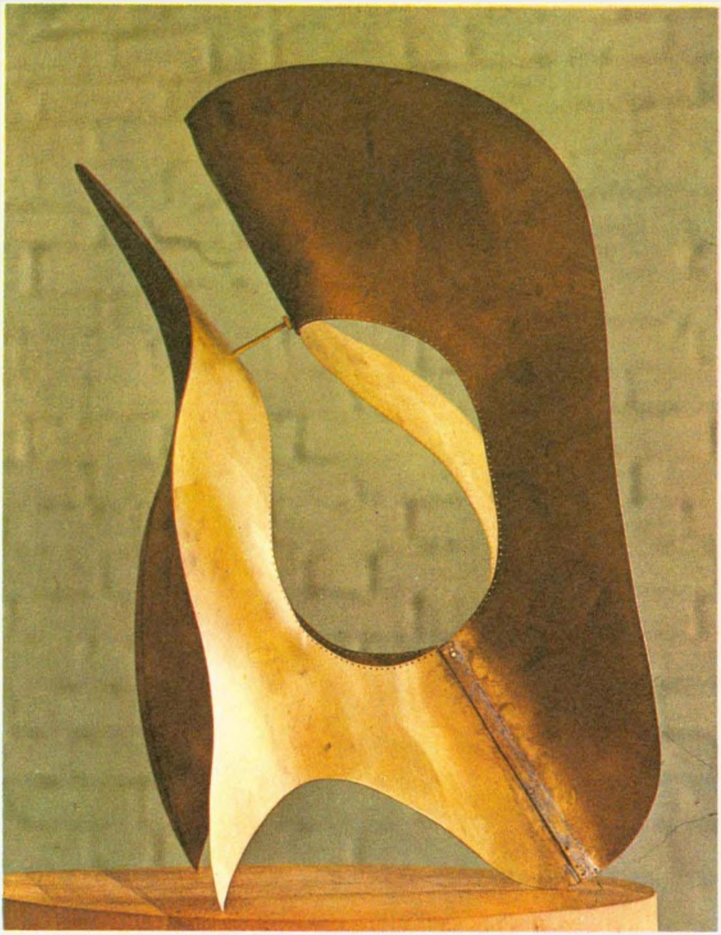
Posle zatvaranja izložbe ruske umetnosti, 1922. godine, Gabo je ostao u Berlinu deset godina i povremeno odlazio u druge krajeve Nemačke, u Holandiju i Pariz. Pevzner, koji sa izložbom nije išao u Berlin, napustio je Moskvu početkom 1923. i ostao sa svojim bratom devet meseci u Berlinu. U ovom periodu je napravio svoju prvu konstrukciju (*sl. 100*). Treba napomenuti da je Marcel Duchamp bio takođe u Berlinu u ovo vreme i da je možda imao neke kontakte sa Pevznerom. U oktobru je Pevzner otišao u Pariz,



111. NAUM GABO, *Konstrukcija u prostoru,* 1953.

gde je već živeo pre rata (1911. i ponovo 1913. do izbijanja rata 1914). U Parizu je već bio došao u dodir sa slikarima kubistima, a 1913. je video Boccionijevu izložbu »arhitektonskih konstrukcija«.

Odnos između dela dva brata bio je predmet mnogih raspri i nesporazuma. Pevzner i Gabo su prve godine rata proveli u Norveškoj i tamo su zajedno izradili osnovne principe konstrukcijske forme, principe koji će preživeti dejstvo suprematizma i »laboratorijske umetnosti« u go-



112. NAUM GABO, *Svod br. 2*, 1960.

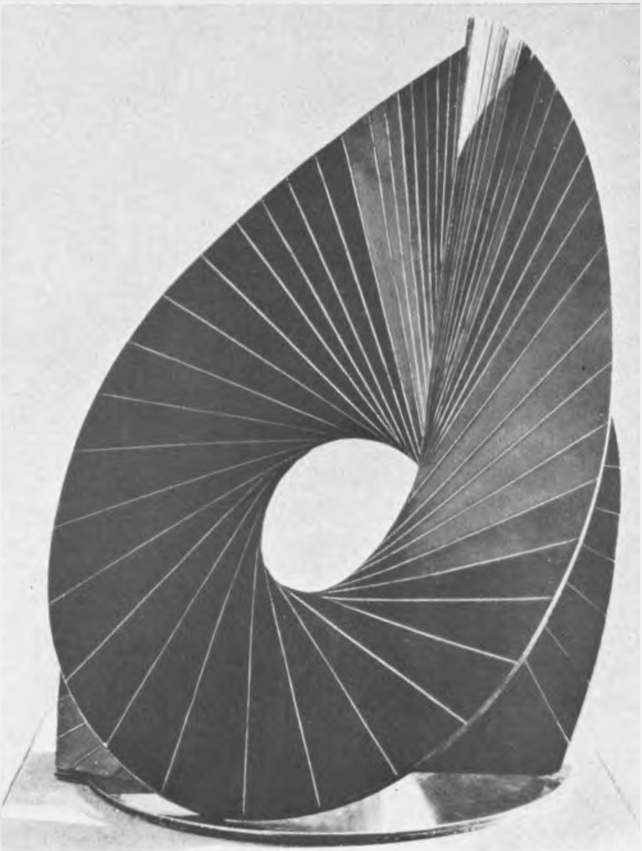
dinama revolucije u Moskvi (1917—1922). Ali, od 1914. do 1923. godine Pevzner se ograničio na slikanje, a Gabo se u toj deceniji usredsredio na trodimenzionalne konstrukcije. Prve Pevznerove konstrukcije ponavljaju rane Gaboove eksperimente i tek je postepeno, i odvojen od uticaja svoga brata, Pevzner razvio svoj individualni stil u skulpturi.

Godine 1924. dva brata su otvorila zajedničku izložbu u Galeriji Percier u Parizu. Pevznerovo delo je tada, pa

čak i kasnije (*Torzo* iz 1924—1926, *sl. 101* i *Portret Marcela Duchampa*, 1926, *sl. 99*) pokazivalo izvesnu prednost nad Gaboovom *Konstruisanom glavom br. 2* iz 1916 (*sl. 98*), a u Gaboovom *Spomeniku za fizičku opservatoriju* iz 1922 (*sl. 102*), *Stubu*, 1923 (*sl. 103*), i *Kružnom reljefu*, 1925 (*sl. 104*), prvi put je upotrebljen novi materijal (staklo i plastika) da izrazi novo osećanje prostora dinamičnog ritma, kao i osećanje društvene povezanosti. »Princip konstrukcije vodi u domen arhitekture«, izjavio je Gabo. »Umetnost koja je ranije bila reproduktivna, postala je kreativna. Ona je sada duhovni izvor sa kojeg će se napajati budući arhitekti.« Osim projekta *Spomenika za fizičku opservatoriju* on je napravio i projekat *Spomenika za aerodrom* (1924—1925) i Palate Sovjeta (1931), a po nalogu berlinskog gradskog arhitekte Huga Häringa trebalo je da napravi *Fête lumière* za Brandenburšku kapiju (1929). Dve godine pre toga dva brata su sarađivala na izgradnji dekora za balet Djagiljeva *Mačka*, koji je sa uspehom izveden u Monte Karlu, Parizu, Londonu i Berlinu.

Od 1932. Gabo je bio u Parizu, gde je rukovodio grupom »Abstraction-Creation, art non-figuratif«. Izvesno vreme je ova grupa bila izvanredno aktivna, čak agresivna, i učinila je mnogo da uvede koncepciju potpuno nefigurativne umetnosti. U jednom manifestu koji su dva brata izdala prilikom pristupanja ovoj grupi u Parizu, a koji je delimično bio prevod njihovog »Realističkog manifesta« izdatog u Moskvi 1920, oni su ponovo potvrdili bitne »osnove umetnosti« (prostor i vreme) i negirali volumen kao izraz prostora. Oni su, takođe, odbacili fizičku masu kao elemenat plastičnosti i »objavili« da se elementi umetnosti temelje na *dinamičnom ritmu* (kinetički ritmovi, objašnjava Manifest iz 1920, osnovne su forme naše percepcije *stvarnog vremena*). Ovo je ostao cilj beskompromisnog konstruktiviste kakav je Gabo — stvarati strukture koje su »otelovljena slika prostora i vremena«.

Gabo je ostao u Parizu do 1936, Pevzner do svoje smrti 1962. Od 1936. do 1946. Gabo je živeo u Engleskoj, prvo u Londonu, a posle u Carbis-Bayu, u Kornvolu, gde su i



113. ANTOINE PEVZNER, *Površina koja se može razviti*, 1938.

Ben Nicholson, Barbara Hepworth i još nekolicina umetnika našli sklonište. Od 1946. Gabo živi u Sjedinjenim Američkim Državama, čiji je građanin postao 1952.

Konstruktivistička ideja u umetnosti nije se promenila otkako ju je prvi put formulisao Gabo — ona predstavlja jedno od onih shvatanja koja se ne menjaju i koja čak teže teorijskom isključivanju ličnih elemenata iz stila. Ali, umetnik ne može potpuno da pobegne od svoje ličnosti, i uprkos mnogim manifestacijama konstruktivističke ideje za poslednjih trideset godina, delo jednog Gaboa ili Pevznera, jednog Mondriana ili Vantongerlooa ostaje lično i osobeno. Mogu se, naročito, primetiti razlike u stilu iz-

među Gaboa i Pevznera otkada su se odvojili. Iako se nikada nije udaljio od osnovnih principa konstruktivizma, Pevznerovo brižljivo izrađene konstrukcije, najčešće napravljene od čvrstih ne od prozirnih plastičnih masa, postepeno su dobile neki »slikarski« (malerisch) kvalitet površine koji se sasvim razlikuje od kristalne preciznosti Gaboovih dela. Oba stila su zbog toga lična. Pre nego što se predstave vremena i prostora otelotvore u jednoj materijalnoj konstrukciji, one moraju proći kroz pokretno sočivo ljudske senzibilnosti i u tom procesu doživljavaju iskrivljenja (tj. stilske modifikacije), što je neodvojivo od ljudskog elementa koji ih je zamislio. Čak su i naučnici morali da priznaju prisustvo ovog ljudskog elementa u njihovim pažljivo kontrolisanim empirijskim posmatranjima. Zbog toga konstruktivista svoje delo nikada nije nazivao »apstraktnim«.

> »Apstraktno« nije jezgro konstruktivističke ideje koju ja propovedam — govorio je Gabo. Ova ideja meni znači nešto više. Ona uključuje čitav kompleks ljudskih odnosa prema životu. To je način mišljenja, delovanja, opažanja i življenja... Svaka stvar ili akcija koja unapređuje život, pokreće ga i uvećava, proširuje i razvija, konstruktivna je.[24]

U svojim napisima, kao i u svojim delima, Gabo je uspostavio izvesne norme za konstruktivističku umetnost, norme koje su imale, i dalje imaju, uticaja širom sveta. One se kombinuju sa sličnim normama koje je u slikarstvo uveo Mondrian i podražavaju ih, a imaju strukturne veze i sa idealima i normama moderne arhitekture, koje su ustanovili Gropius, Mies van der Rohe, Aalto, Le Corbusier i drugi.

Moramo li zaključiti da je konstruktivistička skulptura izvestan prototipski ili idealni oblik arhitekture, koja kao posebna umetnost nema estetskog opravdanja? To nije uverenje Gaboa, koji konstruktivističkoj skulpturi pripisuje potpuno nezavisnu, ontološku funkciju. Razum ili svest ljudska napreduje, ma kako to sporo bilo, osvaja-



114. ANTOINE PEVZNER, *Stub*, 1952.

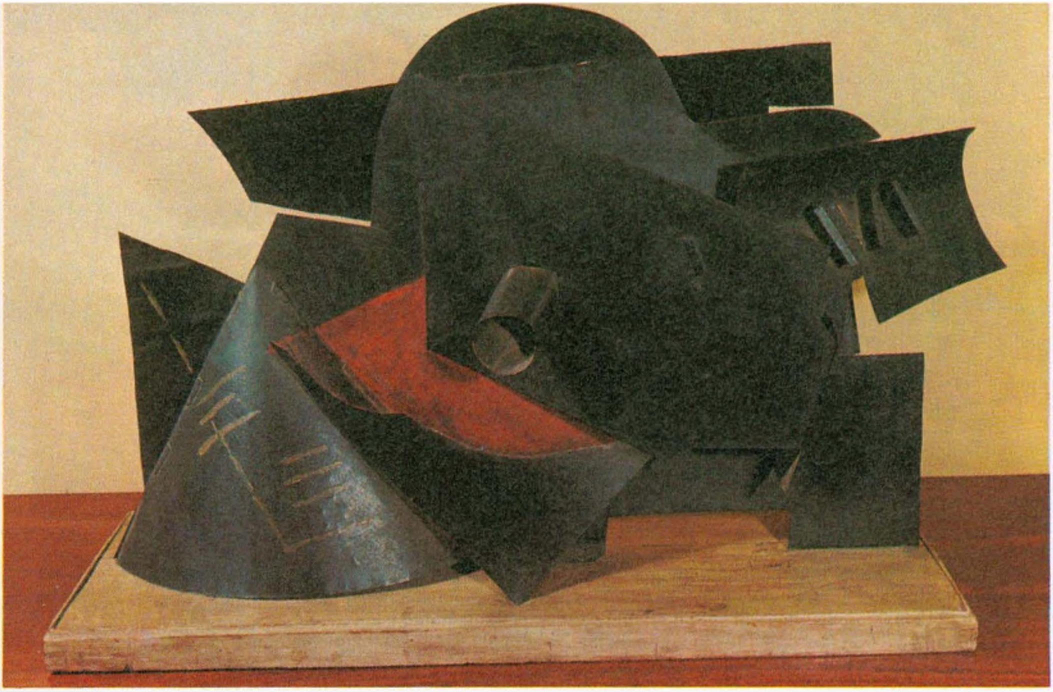
njem stvarnosti; pod tim podrazumevamo iznalaženje novih oblika koji treba da predstave prirodu te stvarnosti, onakvu kakva je prisutna u svesti umetnika. U tom smislu su nauka i umetnost paralelne aktivnosti — jedna se kreće od empiričkih posmatranja ka novim sve jasnijim pojmovima ili hipotezama o prirodi fizičkog sveta, a druga polazi od intuitivnih poimanja prirode tog istog fizičkog sveta, ka novim i sve tačnijim predstavama koje treba da odraze ta intuitivna poimanja. Te predstave umetnika su konkretne — to su materijalne konstrukcije koje kao ikone univerzalnog značenja projiciraju duhovnu predstavu.

Od futurizma do nadrealizma

»Ovih dana sam opsednut skulpturom! Čini mi se da mogu da sagledam potpunu obnovu ove mumificirane umetnosti« — pisao je Umberto Boccioni (1882—1916) u jednom pismu iz Londona, koje je uputio svome prijatelju Vicu Baeru, a koje nosi datum 15. mart 1912.[1] Boccionijevo interesovanje za skulpturu nastalo je početkom te iste godine; 17. avgusta 1916. nesrećnim slučajem Boccioni je izgubio život. Za te četiri godine ogromno je doprineo obnovi umetnosti i pedeset godina kasnije njegov se uticaj još uvek oseća.

Opšti karakter »futurizma« dobro je poznat i opisan je u *Istoriji modernog slikarstva.* Ovde bi trebalo govoriti o primeni njegovih »principa« na umetnost skulpture, koju je izvršio Boccioni, i naglasiti originalnost ovog pokreta. Kubizam je, kao što smo videli, bio logičan nastavak onoga što je u slikarstvu postigao Cézanne. On se, čak, može interpretirati kao jedan vid klasicizma, a njegovi protagonisti, Braque i Picasso, nikada nisu odlučno raskinuli sa figurativnom tradicijom; kubizam je za njih bio drugi stil za postizanje istih ciljeva koje su imali Ingres, Degas ili Cézanne. Futuristi, naprotiv, nisu bili samo prvi umetnici tehnološke civilizacije: njihovi principi su izvirali iz tehnologije — iz sile i pokreta, iz mehaničkih ritmova i fabrikovanih materijala. U drugom pismu Vicu Baeru, ovog puta iz Pariza (nedatiranom, ali verovatno pisanom u junu 1913), Boccioni sasvim jasno pokazuje da je svestan ove razlike:

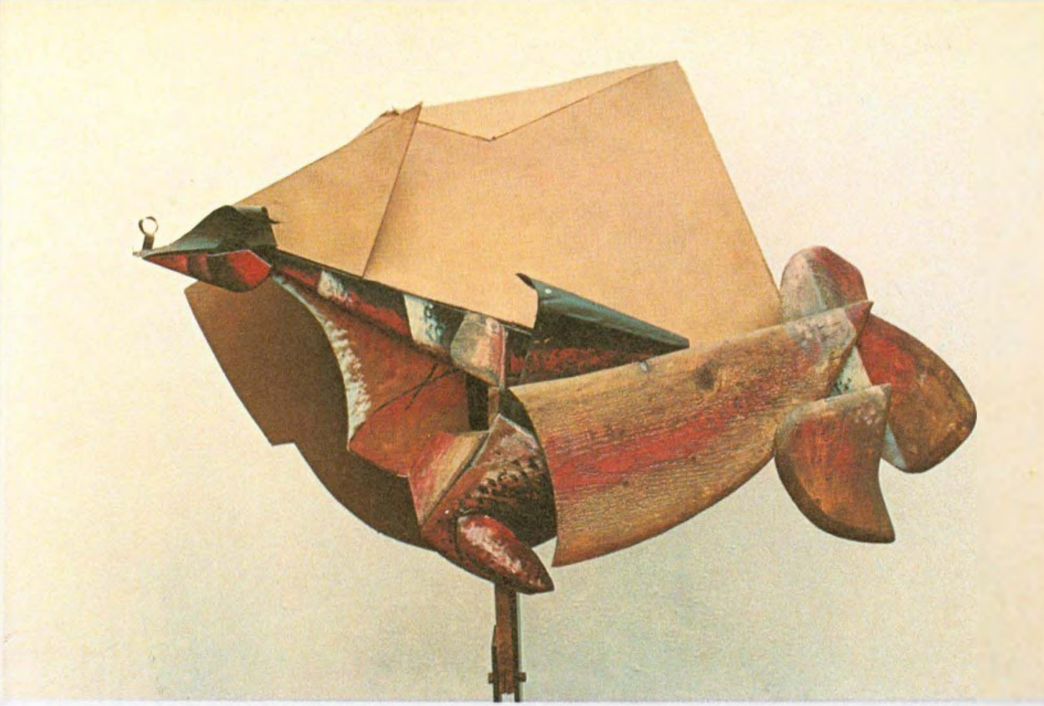
> Celokupan kubistički pokret ne izgleda da napreduje ujednačenim korakom. Slikarstvo se kreće polako i



115. HENRY LAURENS, *Kompozicija u crnom i crvenom limu*, 1914.

svakako nije na putu prave revolucije senzibilnosti. Arhipenkova skulptura je upala u arhaično i varvarsko. To je pogrešno rešenje. Naš primitivizam ne treba da ima ničeg zajedničkog sa onim iz prošlosti. Naš primitivizam je najviši domet *složenosti*, primitivizam starih vremena je lako čavrljanje *jednostavnosti*.[2]

Ova izjava služi da razlikujemo futuriste od kubista i onih skulptora na koje je uticao kubizam, kao što su Arhipenko i Brancusi; ona pokazuje da »prava revolucija osećajnosti« podrazumeva više nego promenu stila, više nego promenu metoda ili sredstva. Čitava ideološka osnova umetnosti kao ljudske aktivnosti trebalo je da se izmeni i u skladu sa tom novom ideologijom trebalo je pronaći nove predstave, novi materijal, novu društvenu funkciju. U pitanju su bile ne samo likovne umetnosti već



116. UMBERTO BOCCIONI, *Konj + Jahač + Kuća*, 1914.

i poezija, arhitektura i drama, pa čak, — kao sredstvo uključivanja čitavog društva u preobražaj senzibilnosti, — i politička akcija.

Prvo se pojavila mašina, kao ikona i izvor inspiracije. Futuristi su ustanovili da je osobenost mašine samoodržavani neprekidni pokret, njen dinamizam. Filippo Tommaso Marinetti, vođa grupe, objavio je u svom prvom manifestu da je »veličanstvenost sveta obogaćena jednom novom lepotom — lepotom brzine ... Jedan trkački automobil čija je karoserija ukrašena velikim cevima što liče na zmije koje bljuju plamen ... bučni automobil koji izgleda kao da juri na šrapnelima, lepši je nego *Nike sa Samotrake*«.

Ovaj »prvobitni« manifest koji je potpisao samo Marinetti i koji je prvi put štampan u listu Le Figaro u Parizu 20. februara 1909, glasan je i pun besa, ali sadrži malo



117. UMBERTO BOCCIONI, *Jedinstveni oblici kontinuiteta u prostoru*, 1913.

onoga što se odnosi posebno na likovne umetnosti — sâm Marinetti je bio pesnik:

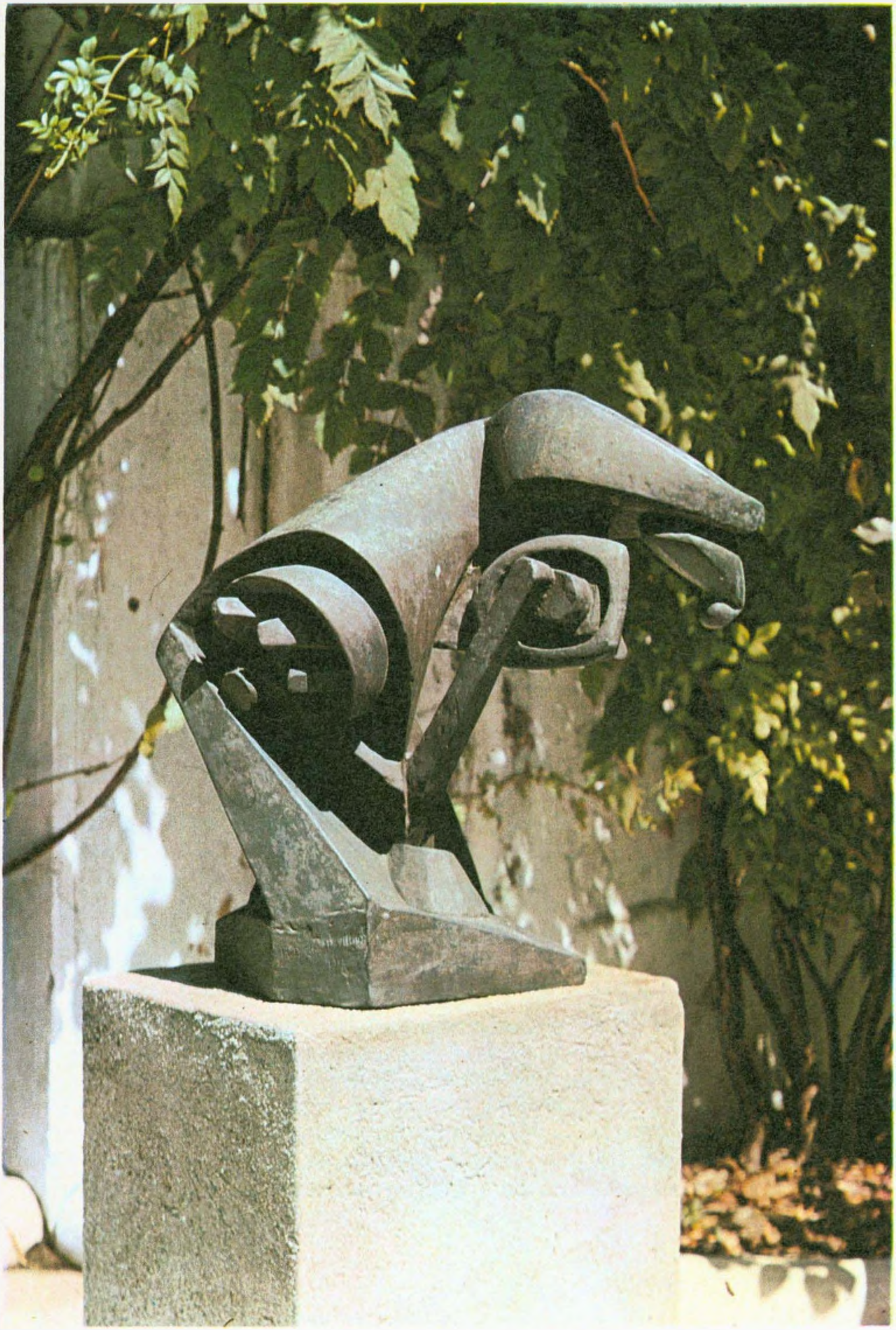
> Pevaćemo o masama ushićenim radom, zabavom, pobunom; o raznobojnim i polifonskim valovima revolucija u modernim metropolama; o noćnom treperenju skladišta i radionica pod jarkim električnim mesecima; o pohlepnim stanicama koje gutaju zmije koje dime; o fabrikama što vise na oblacima, okačene o svoje dimne konopce; o mostovima koji kao gimnastičari preskaču dijabolične useke suncem okupanih reka; o pusto-



118. UMBERTO BOCCIONI, *Anti-ljupka (Umetnikova majka)*, 1912.

lovnim brodovima koji približuju horizont; o prsatim lokomotivama koje se propinju na šinama, kao čelični konji zauzdani dugim cevima; i o mekom letu aviona, čiji svrdlavi zvuk podseća na lepršanje zastava i aplauz oduševljene gomile.

I još mnogo sličnog, zadihanog i nepovezanog. Što se umetnosti tiče — »umetnost nije ništa drugo do nasilje, svirepost i nepravda . . . Mi želimo da uništimo muzeje, biblioteke, da se borimo protiv moralizma, feminizma i svake druge oportunističke i utilitarne niskosti«. Postoji



119. RAYMOND DUCHAMP-VILLON, *Konj*, 1914.

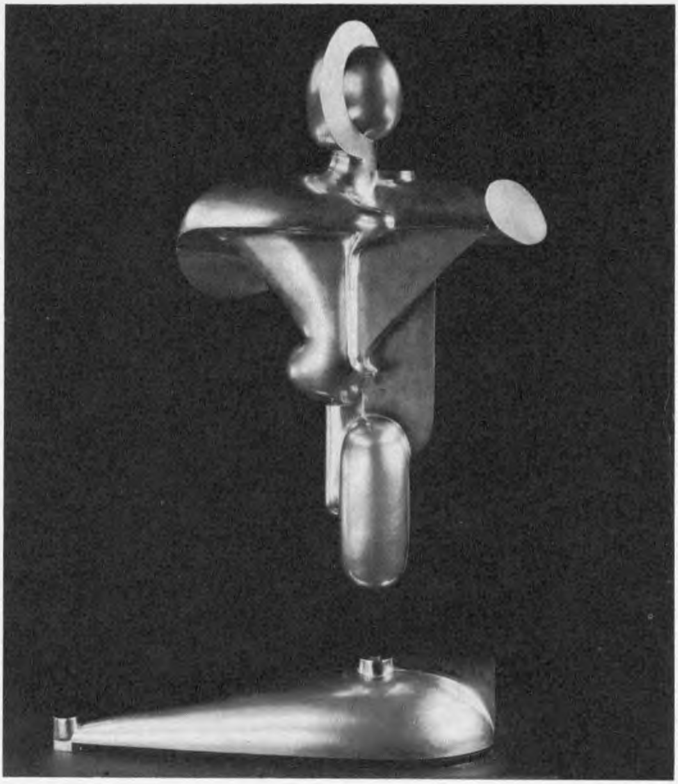
još jedan mračniji ton, koji prorokuje fašizam: »Želimo da glorifikujemo rat — jedini izvor zdravlja za svet — militarizam, patriotizam, rušilačku ruku anarhista, divne ideje koje ubijaju, prezir prema ženama«.

Ali, kada je, otprilike godinu dana kasnije (11. aprila 1910), ova grupa, okupljena oko Mussolinija, izdala drugi, takozvani »tehnički« manifest, on je bio manje bučan i sa manje besa, a više estetike. Potpisnici (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla i Severini) pristupili su preciznom izlaganju svoga programa o »obnovi slikarstva«.

U ovom trenutku nas taj program interesuje samo utoliko ukoliko se opšti principi koji su najavljeni u njemu odnose i na skulpturu. U stvari, tu postoji samo jedan takav princip:

120. UMBERTO BOCCIONI, *Razvoj boce u prostoru*, 1912.





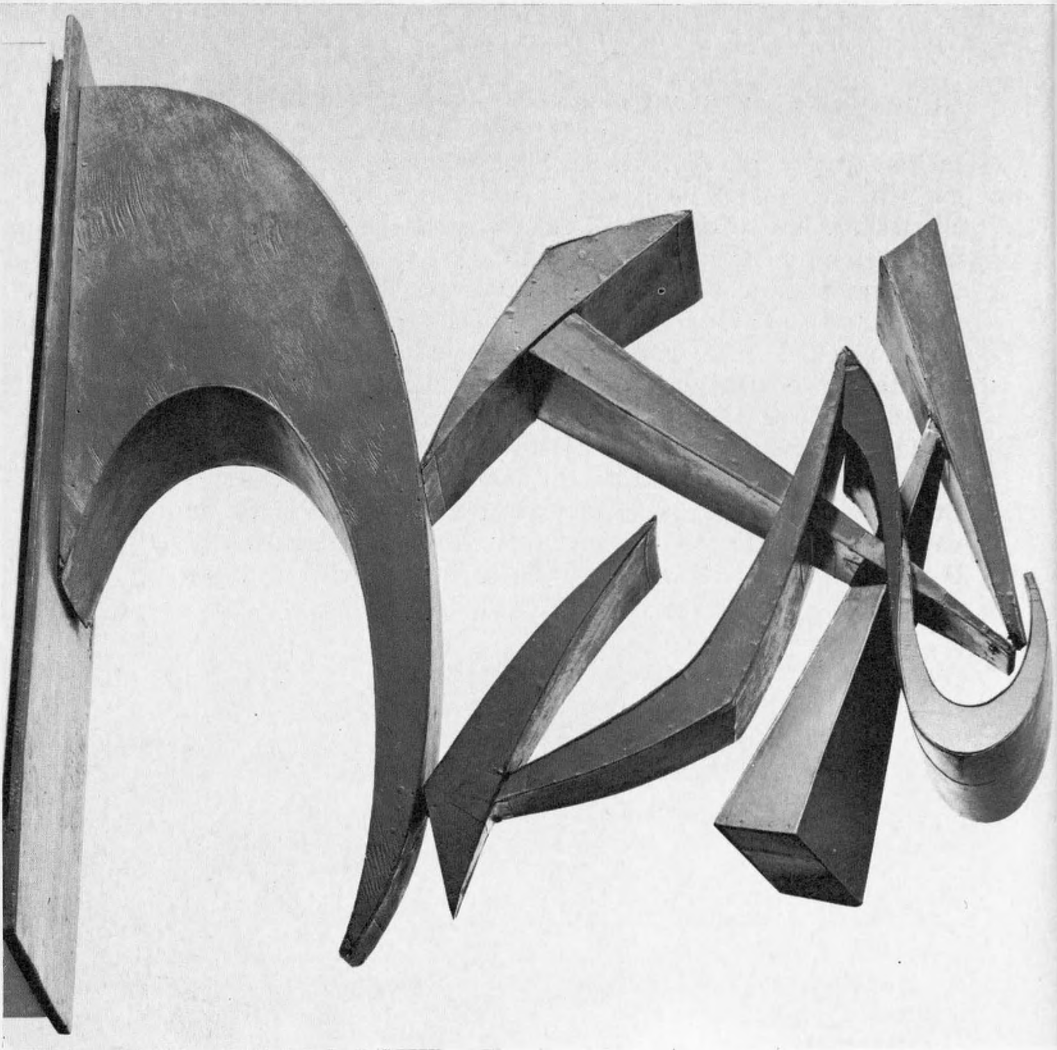
121. OSKAR SCHLEMMER, *Abstrakte Rindplastik*, 1921.

... pokret koji ćemo reprodukovati na platnu neće više biti zaustavljeni *trenutak* u opštem kretanju. On će prosto biti sama dinamična senzacija ovekovečena... Prostor više ne postoji... Ko još može da veruje u neprozirnost tela, kad je naša izoštrena i umnogostručena senzibilnost već prodrla u neprobojne manifestacije medijuma... Naša tela prodiru u sofe na kojim sedimo, sofe prodiru u naša tela... Sklad linija i nabora na modernoj haljini vrši na našu osećajnost isti onaj snažni emocionalni i simbolički uticaj koji je golotinja vršila na stare majstore... Mi se borimo protiv golotinje u slikarstvu, koja je isto tako odvratna i dosadna kao i preljuba u literaturi.

Ključna tačka u ovom manifestu (koji je takođe objavio da su »umetnički kritičari ili beskorisni ili štetni«) je insistiranje na dinamičnosti kao tipičnoj za naše vreme, shodno tome, na dužnosti umetnika da je izrazi u slikarstvu. Što se tiče tehničkih sredstava koje treba upotrebiti, o njima u manifestu nema nikakvih indikacija ali, u godinama koje su neposredno usledile (1910—1914), jedan metod je zajednički svim ovim slikarima — izvestan divizionizam koji im dopušta da daju jedan opšti dinamički ritam predstavljanju predmeta ili »motiva«. Na prvi pogled njihova platna možda liče na platna kubista — možda još više na platna »orfiste« Rogera Delaunaya. Ali, postoji bitna razlika. U analitičkom kubizmu Picassa i Braquea krajnji cilj — geometrizacija površina je da se naglasi struktura forme predmeta koji je predstavljen. U sintetičkom kubizmu Juana Grisa krajnji cilj je da se



122. DAVID HARE,
Čovek s bubnjem, 1948.



123. GIACOMO BALLA, *Boccionijeva pesnica — linije sile,* 1915.

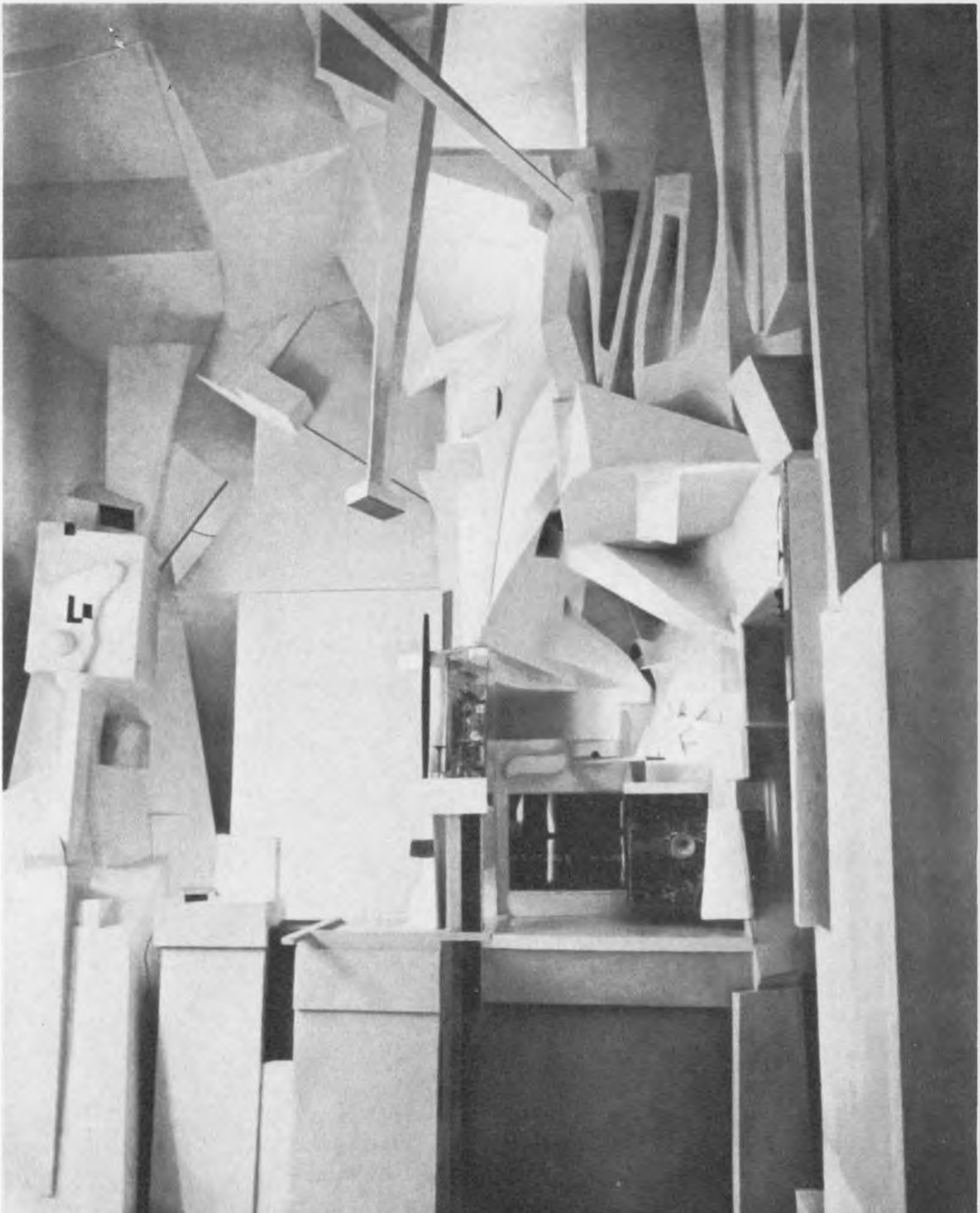


124. ALEKSANDAR ARHIPENKO, *Boks-meč*, 1913.

stvori efektan uzorak forme, a geometrizacija je samo sredstvo da se ovaj cilj postigne. U Delaunayovom slučaju radi se o transpoziciji svetlosti ili možda »prostora koji više ne postoji«. Ali, fragmentacija do koje dolazi u futurističkom slikarstvu ima sasvim drugi cilj — da stvori linearne elemente (linije sile, kako su ih nazivali) koji mogu da se »umnogostruče« kako bi dočarali pokret (Boccionijevi crteži »duhovnih stanja« uvek su mentalni doživljaji koje nam dočaravaju kovitlave linije). Ako ovi uskovitlani elementi, ipak, svi zajedno stvaraju »kompoziciju« posve formalne strukture, to je samo proizvoljna tvorevina koju slikaru nameće dvodimenzionalna površina platna. Koherentnost oblika je od drugorazrednog značaja.

Kad se Boccioni okrenuo skulpturi nastojao je da ove iste principe primeni na predmete u prostoru. »Tehnički manifest« izdat 11. aprila 1912, bez obzira na njegove polemičke ciljeve, u svakom slučaju je duboka analiza estetskih principa skulpture. Boccioni počinje odbacivanjem »bednog varvarstva, nezgrapnosti i jednoličnog podražavanja« u skulpturi svake zemlje »u kojoj vlada slepa i budalasta imitacija formula nasleđenih iz prošlosti«. »U svim ovim manifestacijama skulpture ... ista greška se neprekidno ponavlja: umetnik kopira akt i studira klasično vajarstvo sa prostodušnim uverenjem da može da nađe stil koji odgovara savremenom senzibilitetu, ne odbacujući tradicionalnu koncepciju plastične forme«. Boccioniju nije teško da pokaže svu apsurdnost takvog cilja i izjavljuje da »ne može biti nikakve obnove umetnosti ako nije obnovljena sama suština, to jest shvatanje i pojam linije i mase koji sačinjavaju arabesku«. Da bi se obnovila umetnost skulpture:

> moramo početi od središta jezgra onog predmeta koji hoćemo da stvorimo da bismo otkrili nove zakone, što znači nove oblike, koji taj predmet nevidljivo ali matematički povezuju sa SPOLJNOM PLASTIČNOM BESKONAČNOŠĆU I UNUTARNJOM PLASTIČNOM BESKONAČNOŠĆU. Nova plastična umetnost će onda biti prevođenje u gips, bronzu, staklo, drvo ili ma koji drugi materijal, onih



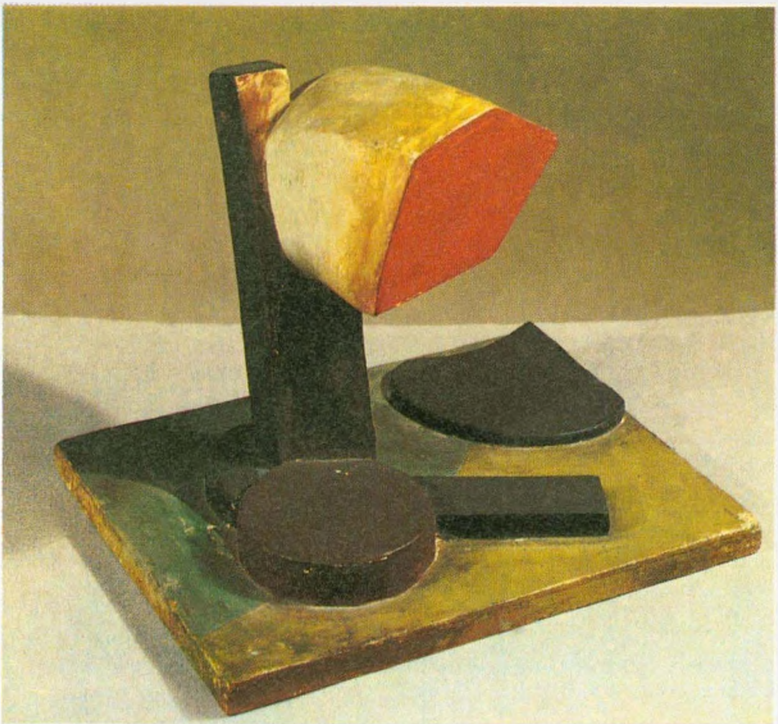
125. KURT SCHWITTERS, *Merzbau*, otpočeto 1920, uništeno 1943.

atmosferskih ravni koje povezuju stvari i kroz njih se ukrštaju.

Boccioni je ovu »viziju« vrlo nejasno nazvao FIZIČKOM TRANSCENDENTALNOŠĆU, ali je, da bi definisao svoje shvatanje, otišao i dalje. Pomoću nekog sistema međusobnog prožimanja skulptura može da udahne život predmetima, koji ne postoje izolovano. Oni presecaju i dele okolni prostor u vidu »arabeske usmerenih krivina«. Jedini je Medardo Rosso od skulptora u prošlosti imao ideju da »plastično predstavi uticaje neke sredine i nevidljive niti kojima je ona povezana s predmetom«. Boccioni je visoko cenio Rossov revolucionarni prilaz skulpturi, ali je najzad osetio da su »impresionističke nužnosti« nepotrebno ograničile njegovo ispitivanje na »neku vrstu dubokog ili plitkog reljefa koji pokazuje da se ljudska figura

126. KURT SCHWITTERS, *Jesenji šafran,* 1926—1928.





127. KURT SCHWITTERS, *Ružna devojka,* oko 1943—1945.

još uvek poima kao svet za sebe, sa tradicionalnom osnovom i epizodnim ciljem«. Rosso je, prema tome, ostao impresionista, a njegovo delo fragmentarno i uzgredno, bez sinteza.

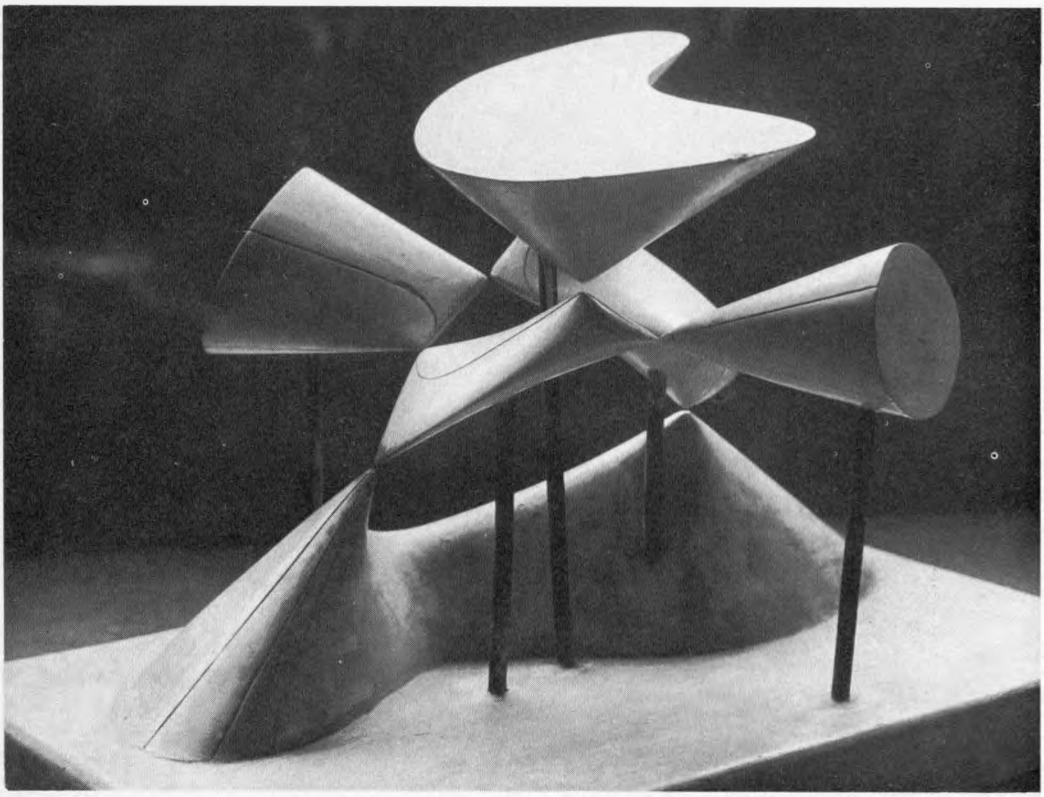
Boccionijeva »sinteza« bi bila »sistematizacija uzajamnog prožimanja površina«. Osnova bi bila arhitektonska, »ne samo u konstrukciji masa, već tako da blok skulpture sadrži u sebi arhitektonske elemente *skulpturalne okoline* u kojoj predmet živi«.

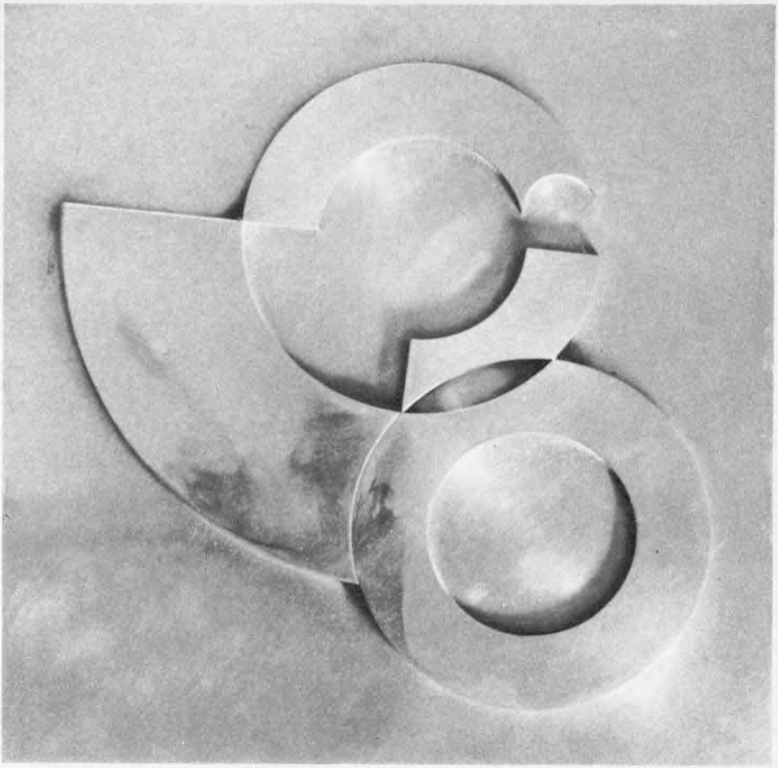
Ovo može izgledati ništa više nego kao povratak na »otvorenu formu« i dinamizam barokne skulpture, ali je Boccioni to žestoko poricao i verovatno nije teško uočiti razliku. Čak i ako se ostavi po strani Boccionijeva želja da se »u skulpturi i svakoj drugoj umetnosti uništi TRADICIONALNA UZVIŠENOST SUBJEKTA«, postoji jedna tehnička

razlika. Linije sile u jednoj baroknoj skulpturi (a naročito ako je ona deo jednog arhitektonskog kompleksa) same su sebi dovoljne, ili da upotrebimo Boccionijeve reči, »epizodne« su. One se vraćaju same u sebe, u najboljem slučaju povezujući se sa arhitektonskim kompleksom. Međutim, glavni cilj futurista bio je da postignu uzajamno prožimanje umetničkog dela i njegove okoline, forme i atmosfere. »*Mi otvaramo oblik i uključujemo ga u njegovu okolinu*«, izjavio je Boccioni s maksimalnim naglaskom. »Trotoar se može popeti na vaš sto, a vaša glava može da se prenese preko ulice, i vaša lampa može da plete mrežu od gipsanih zrakova na prostoru između dve kuće.«

Sprovesti u praksi sva ova pravila nije bilo nimalo lako. Najbukvalniji pokušaj da se to učini predstavlja jedna

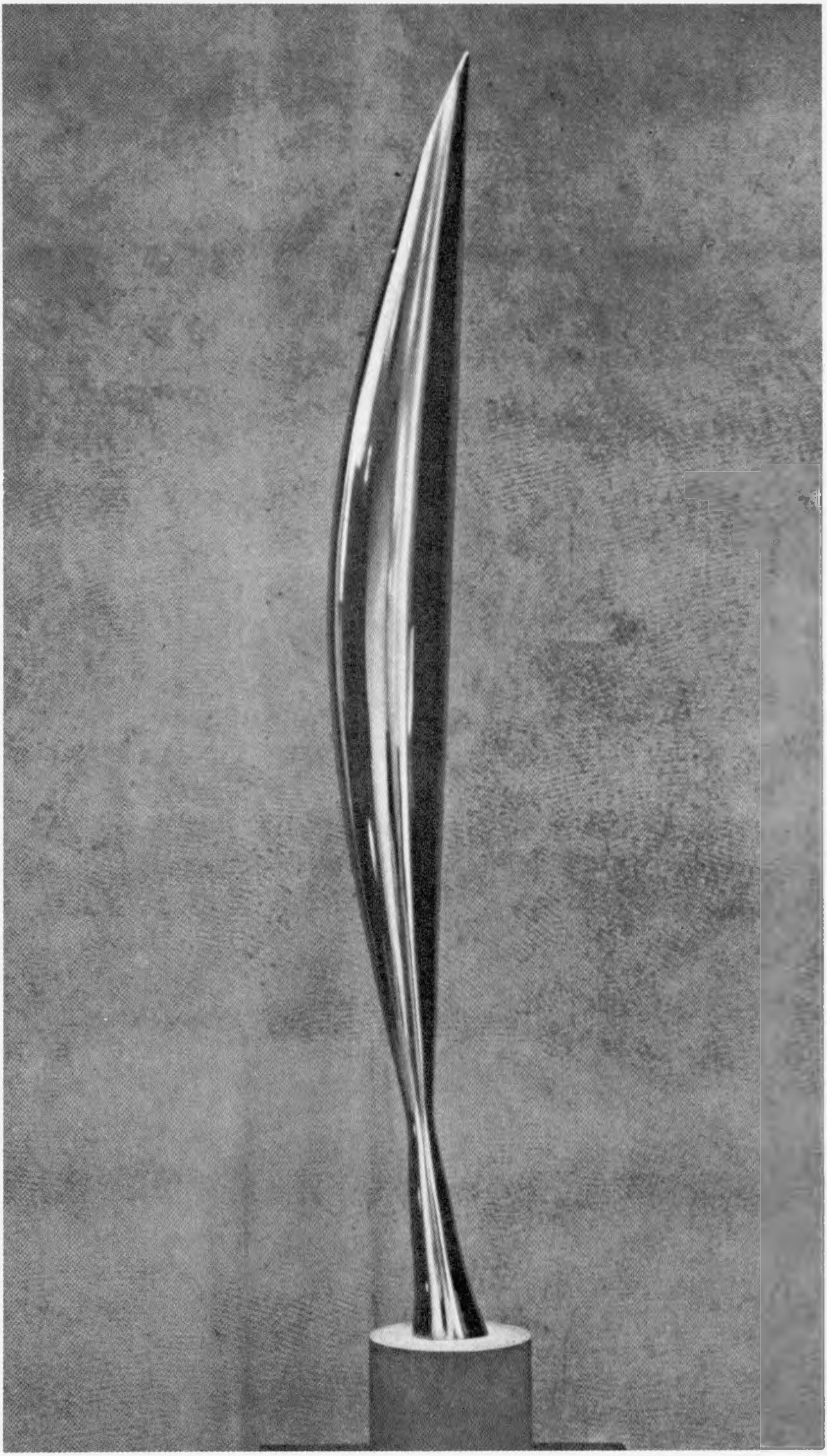
128. *Matematički predmet. Kumerova površina sa šesnaest tačaka, od kojih su osam istinite.* Fotografisao Man Ray





129. SOPHIE TAUEBER-ARP, *Poslednja konstrukcija, br. 8,* 1942.

struktura od raznovrsnog materijala, koje više nema (mada postoji njena fotografija) i koja predstavlja »Spoj glave i prozora«. Glava je potpuno otvorena da bi primila jedan deo drveta i stakla prozorskog okvira, a čvrsti zraci svetlosti se slivaju niz glavu i rasipaju oko nje. Opšti utisak, sudeći po fotografiji, je utisak potpune zbrke. Ovo se ne može reći o trima bronzama koje će ostati stalni predstavnici Boccionijevog rešenja »Problema dinamizma u skulpturi« — *Anti-ljupka* (*Umetnikova majka*) iz 1912 (*sl. 118*), *Razvoj boce u prostoru* iz iste godine (*sl. 120*) i *Jedinstveni oblici kontinuiteta u prostoru,* 1913 (*sl. 117*). Nekoliko crteža u Winstonovoj kolekciji pružaju ključ za skulptorov postupak. Glava žene, na primer, svedena je na niz krivina koje se međusobno presecaju i vero-



130. CONSTANTIN BRANCUSI, *Ptica u prostoru,* 1919.



131. ANTOINE PEVZNER, *Projekcija u prostor,* 1924.

vatno imaju za cilj da predstave karakteristične crte izraza lica — osmeh, grimasu, pućenje itd. One su onda prenesene u model (gips ili vosak) i rezultat (u *Anti-ljupka*) se jedva može razlikovati, sem po svojoj grubosti, od iskreno ekspresionističkog (ili impresionističkog) Rossovog dela. U svojoj monografiji o ovom umetniku,[3] doktor Taylor opisuje ovu skulpturu kao:

> delo u kome je kombinovana teška skulpturalna masa sa površinskim ravnima koje se slobodno kreću... jedna živa slika koja izgleda kao da prska od unutarnjeg života. Ona na začuđujući način spaja geometrijske forme sa nekim mesnatim oblicima a ipak predstavlja jedinstvo neiscrpnom životnošću površine. Mnoge ideje koje je Boccioni negovao našle su ovde odjeka. Oblici udaljenih kuća spajaju se sa oblikom glave; lice ima izvanredan dijapazon izraza, ono se smeje, mršti se ili je zamišljeno, već prema tome odakle se posmatra; smeli ritmovi kao da obuhvataju fizički oblik.

Mada je, kako dr Taylor kaže, ovo delo možda »samo za jedan dugi korak odmaklo od slobodno oblikovanih Rossovih glava«, ono još ne predstavlja takav revolucionarni napredak kao *Razvoj boce u prostoru* (*sl. 120*). U izvesnom smislu ovo izvanredno originalno delo nagoveštaj je Picassove *Čaše apsinta* iz 1914 (*sl. 55*) po tome što je unutarnji prostor boce izložen i što postaje moguće nagovestiti nematerijalnost substance (stakla) putem dinamičkog ritma otvorene spiralne forme. Duhovitost ovog rešenja prevaziđena je veštinom s kojom Boccioni, u svome monumentalnom delu *Jedinstveni oblici kontinuiteta u prostoru* (*sl. 117*), uspeva da stvori utisak ljudske figure koja korača, čovek je u iskušenju da kaže »kroz prostor«, ali, pošto nam je rečeno da »prostor« više ne postoji, namera je verovatno da se nagovesti »most između spoljne i unutrašnje plastične beskonačnosti«. To može izgledati prilično besmislena fraza, ali Umberto Boccioni je imao na umu ideju da »predmeti nemaju kraja« i da se prožimaju u bezbroj kombinacija skladne harmonije i protivrečnih odbojnosti«. Beskonačnost se, dakle, odnosi na pokret, a nikako se ne može odnositi i na prostor.

Nijedan drugi futurista nije imao Boccionijevu osećajnost za plastično niti njegovu stvaralačku ambiciju, ali je Giacomo Balla (1871—1958) eksperimentisao sa skupinama raznih nepostojanih materijala, po svoj prilici nalik na *Konj+Jahač+Kuća* iz 1914 (*sl. 116*) u kolekciji Peggi Guggenheim. To je jedna krhka konstrukcija od drveta, kartona i metala. Dela ove vrste koje je stvorio Giacomo Balla izgleda da su nestala, izuzev skulpture u drvetu i kartonu (obojevo crveno) *Boccionijeva pesnica — linije sile,* 1915 (*sl. 123*), koja je u Winstonovoj kolekciji. Ovo delo ima izvesne sličnosti sa Arhipenkovim *Boks-mečom,* 1913 (*sl. 124*), a ima i drugih paralela koje treba povući između Boccionijevih i Ballinih skulptura i savremenih skulptura Arhipenka, Duchamp-Villona i Henrija Laurensa. Mislim da ne dolazi u pitanje prvenstvo futurista: njihova koncepcija dinamičke skulpture oformljena je još 1910. godine, u vreme kada su pariski skulptori još uvek razrađivali implikacije sasvim različitih principa kubizma, Laurensova *Kompozi-*



132. JEAN ARP, *Gospođa Torzo s talasastim šeširom*, 1916.

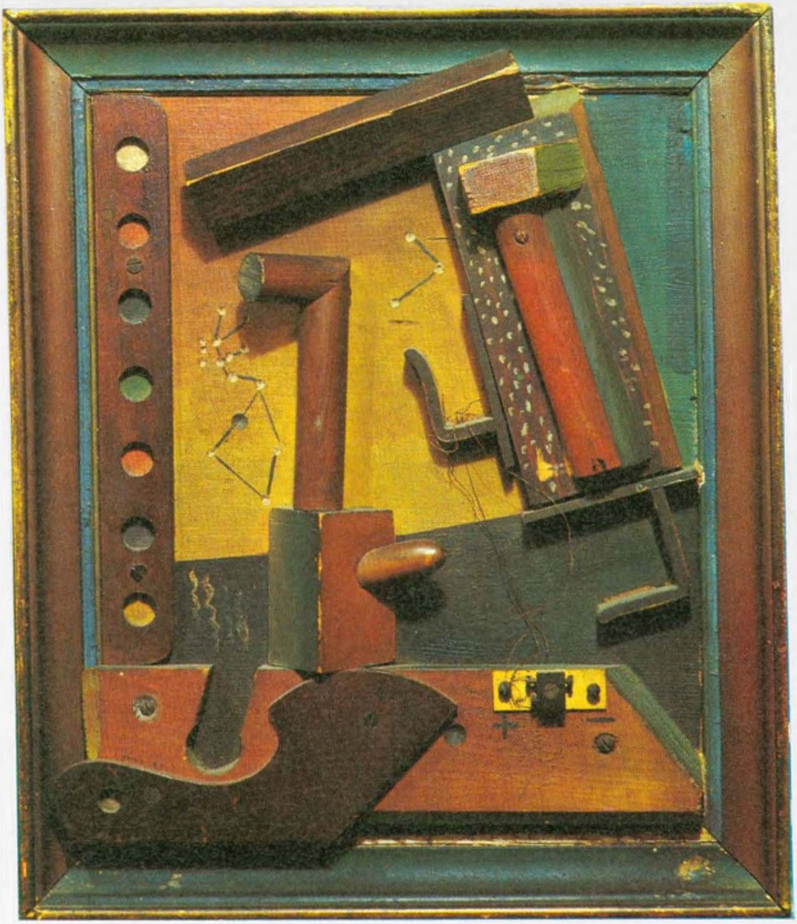
cija u crnom i crvenom limu iz 1914 (*sl. 115*, kolekcija Mauricea Raynala) obol je Boccionijevom delu *Konj+Jahač+Kuća* (datiranom 1912—1913. prema jednom izvoru, a 1914. prema drugom), a Duchamp-Villonova serija *Konji*, 1914 (*sl. 119*), ako i nije direktno vezana za Boccionijev *Razvoj boce u prostoru* (*sl. 120*), svakako je inspirisana istim principima dinamike.

Vezu između futurizma i kubizma, između Pariza i Milana, predstavljao je slikar Gino Severini (rođ. 1883). On se 1906. nastanio u Parizu, ali je ostao u bliskoj vezi sa svojim prijateljima Boccionijem i Ballom, sa kojima je radio u Rimu od 1900. nadalje. Balla je proveo u Parizu sedam meseci te godine i vratio se u Rim kao propagator



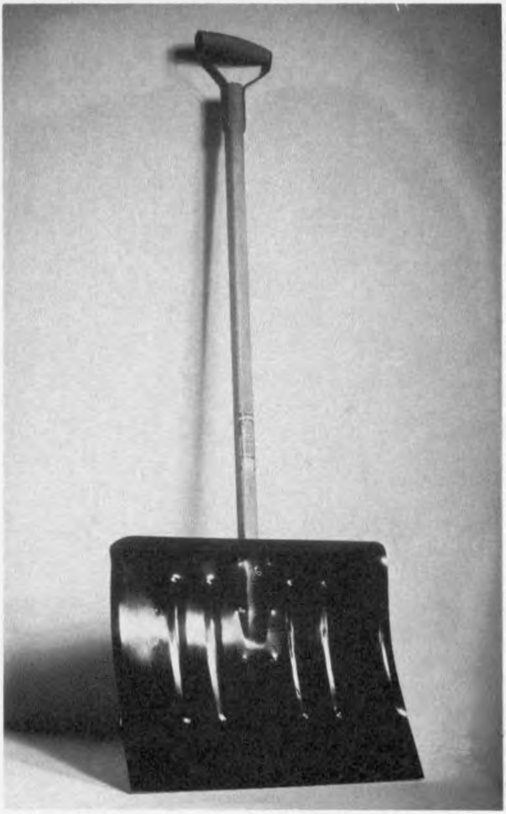
133. JEAN ARP, *Šuma,* 1916.

Seurata. Uprkos činjenici što je živeo u Parizu, Severini je potpisao futurističke manifeste iz 1910. i 1912. godine, ali izgleda sa izvesnom rezervom. On je u jesen 1911. pozvao svoje prijatelje Bocionija i Carràa u Pariz da bi ih upoznao sa kubističkim dostignućima. Boccioni je bio impresioniran, ali krajnji rezultat ovoga bio je što je razjasnio svoje metode, ali ne i izmenio svoje principe. Nije moglo biti kompromisa između jedne umetnosti koja je težila da ostvari pokret i »duševna stanja« i druge, kakav je kubizam, koja je težila da ustanovi položaj predmeta



134. MAX ERNST, *Plod dugog iskustva,* 1919.

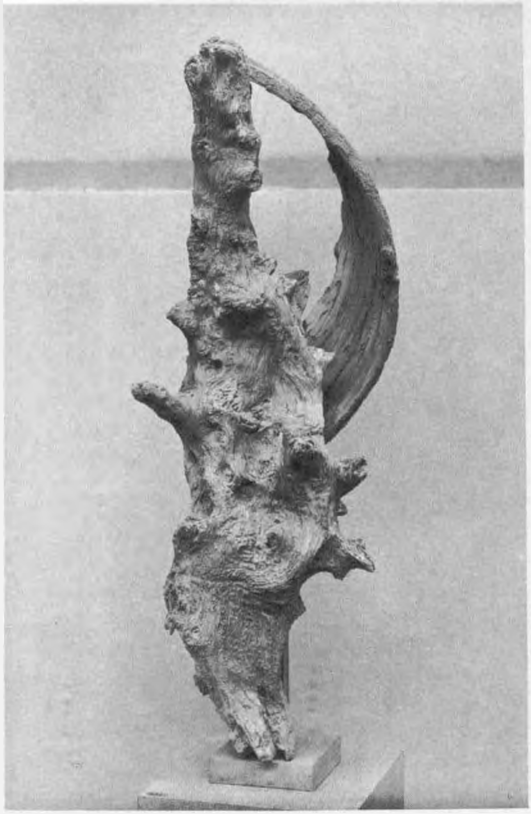
u prostoru. Jasno tumačenje ove činjenice nalazi se u knjizi Daniela-Henrija Kahnweilera »Uspon kubizma«, koja je napisana 1915. ali nije štampana do 1920. Kahnweiler, intimni prijatelj Picassa i Georgesa Braquea, bio je u povoljnom položaju da posmatra sukob između kubizma i futurizma. On kaže da su se mnogi umetnici služili kubističkim jezikom oblikovanja da bi postigli ciljeve različite od onih koje su imali osnivači ovog pokreta, i to naročito pripisuje futuristima, za koje vezuje i Marcela Duchampa:



135. MARCEL DUCHAMP, *In advance of a broken arm*, 1915.

Još pre nego što su futuristi prešli u kubizam, dok su se još služili divizionističkom tehnikom, predmet svih njihovih manifesta bio je dinamizam, nastojanje da u slikarstvu i skulpturi predstave pokret. Otada ova ideja nije napuštena, jer u knjizi jednog od pripadnika te škole, Umberta Boccionija, koja je štampana 1913. »statički« kubizam se suprotstavlja »dinamičkom« futurizmu.

Futuristi su pokušali da predstave pokret opisujući deo tela koji se kreće nekoliko puta u raznim položajima, reprodukujući dve ili više faza pokreta čitave figure, produžujući ili proširujući predstavljeni predmet u pravcu kretanja. Da li se utisak kretanja na ovaj na-



136. PAUL NASH, *Interpretirani nađeni predmet (Kraljevstvo povrća)*, oko 1935.

čin može probuditi u gledaocima? Ne može. Sva ova rešenja pate od iste greške koja onemogućava ovaj utisak. Da bi se proizveo »pokret«, bar dve vizuelne slike moraju da postoje i da vremenski jedna drugu slede. Kod futurista, međutim, razne faze postoje istovremeno na platnu. Mi ćemo ih uvek osećati kao odvojene, statičke, pojedinačne figure, i nikada neće predstavljati sliku u pokretu. To ćemo najbolje uočiti posmatrajem slika Carràa, Severinija ili Boccionija.[5]

Futurista je mogao da odgovori (i verovatno je to i učinio) da *predmete* (slike ili skulpturu) nije potrebno predstaviti odvojeno da bi dve vizuelne slike mogle da postoje



137. MAX ERNST, *Dvostruka glava: Edip*, 1935.

vremenski sledeći jedna drugu; oko je sposobno da izdvoji ove pojedinačne slike sa površine platna ili iz mase skulpture. U tom jednom vizuelnom događaju sadrži se niz uzastopnih trenutaka. Ali, Kahnweilerova kritika svakako služi da pokaže ono što u biti razlikuje ciljeve kubista i futurista. To je razlika koja se održala i posle perioda kubizma i futurizma, to je u osnovi razlika između opažajnog i pojmovnog prilaženja umetnosti. Apollinaire je pokušao da izbegne ovo razlikovanje uspostavljajući jednu kategoriju koju je nazvao »instinktivni kubizam«, u koju je uključio futuriste. Besmislenost ovoga termina pokazuje činjenica što su u ovu kategoriju uključeni tako različiti umetnici



138. VICTOR BRAUNER, *Znak*, 1963.

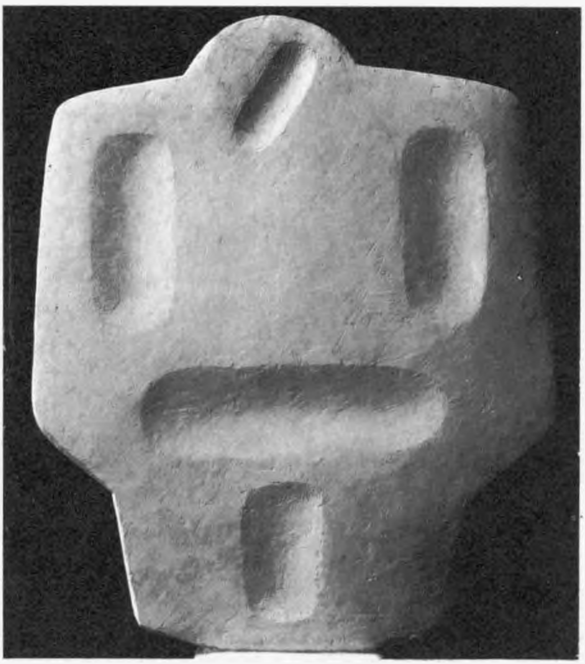
kao što su Matisse, Rouault, Dufy, Severini i Umberto Boccioni.

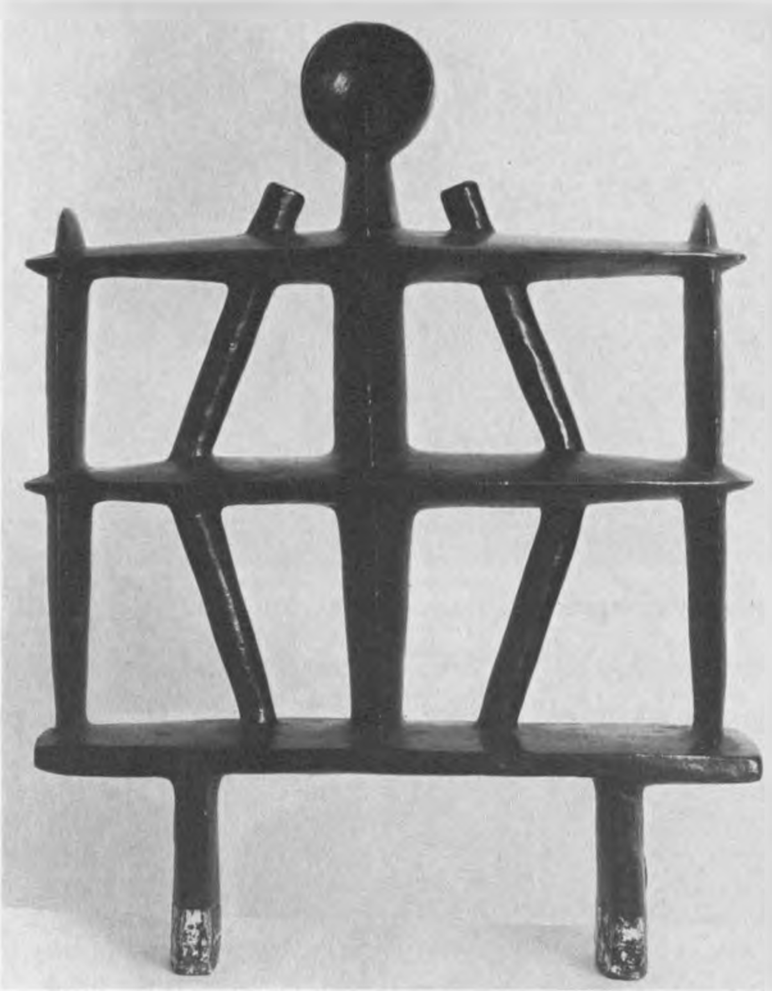
Princip dinamičnosti u skulpturi, koji su prvo uspostavili futuristi, održao se i do današnjeg dana. Već smo videli kako je 1913. prešao u Moskvu. Marcel Duchamp ga je razvio u svojim platnima; u istoriji modernog pokreta *Akt koji silazi niz stepenice,* delo Marcela Duchampa, izvršilo je veoma veliki uticaj. Čak i dela kao što su Brancusijeva *Ptica u prostoru* (»umetnički oblik koji treba da se razvije i ispuni nebeski svod«, *sl. 130*) ili Pevznerova *Projekcija u prostor,* 1924 (*sl. 131*), imaju ciljeve koji odgovaraju ciljevima futurističkih skulptora. Ukratko, futuristi

su u svojim manifestacijama dali umetnosti, a skulpturi napose, ideal dinamizma, okoline i atmosfere, uzajamnog prožimanja i »fizičkog transcendentalizma«, koji živi već pola stoleća i još uvek inspiriše mnoge umetnike.

U »Istoriji modernog slikarstva« već sam pokušao da istražim zamršene puteve koji su vodili od futurizma do dadaizma i nadrealizma. Ta zbrka je bila namerna — sistematska »razdešenost« (»dérèglement«) čula koja je imala za cilj oslobađanje od mehanizma koji normalno ugušuje imaginaciju u interesu racionalnog reda i društvenog konformizma. Umetničko delo, dokazivalo se, stremi ka, ili potiče iz carstva neodređenosti, slučajnosti, sna koji bi mogao imati nekog značaja za život, ali je superiorniji od njega — iz carstva superrealnosti. U ovom opštem smislu superrealnost je karakteristika cele ove faze modernizma. Nadrealisti nisu bili ni u formalnom niti pak u tehničkom smislu novatori, kao što su to bili kubisti i kostruktivisti. Oni su bili vrlo svesni prošlosti i našli su prethodnike u Blakeu i Baudelaireu, Novalisu i Nietzscheu, Rimbaudu i Lewisu Carrollu. Dadaisti su, međutim, prezirali i

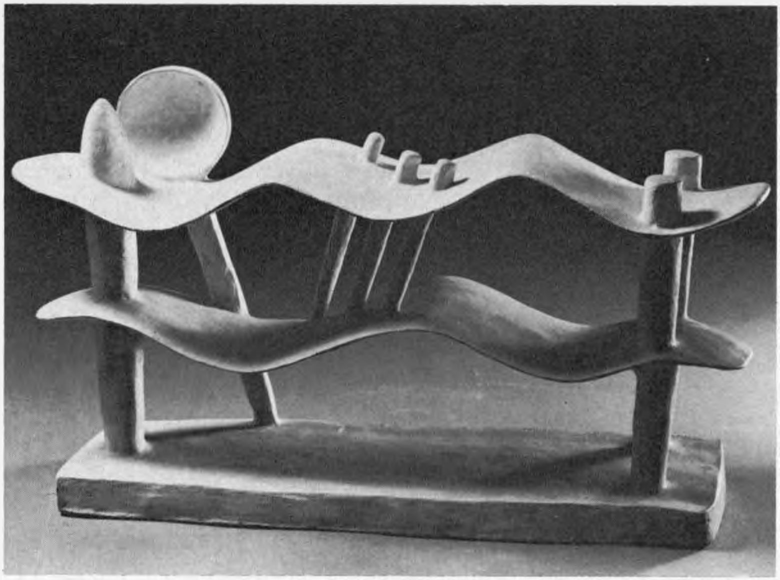
139. ALBERTO GIACOMETTI, *Figura*, 1928.





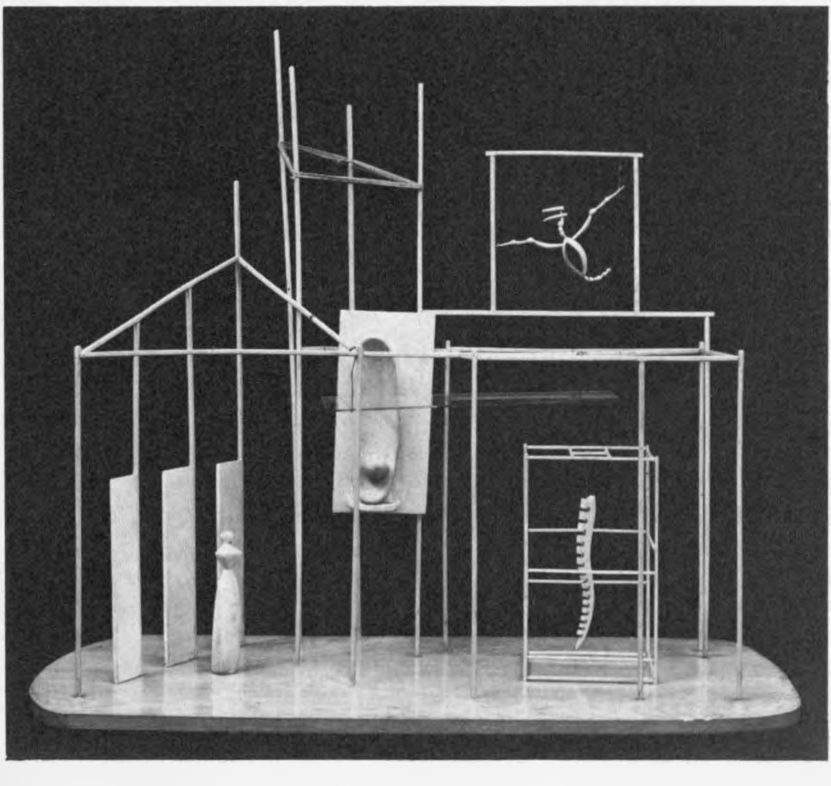
140. ALBERTO GIACOMETTI, *Čovek*, 1929.

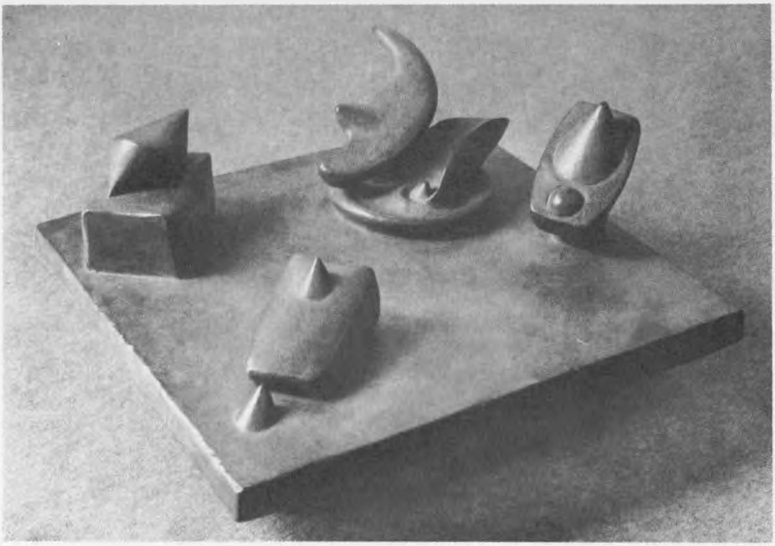
prošlost i sadašnjost; oni su u najstrožem smislu nihilisti i među konvencijama koje su hteli da unište nalazile su se i one kategorije u umetnosti koje su uspostavile akademije iz prošlosti — kategorije kao što su slikarstvo i skulptura, ograničavanje na materijal kao što je platno, uljana boja, mramor. Da citiramo samo jedan odlomak iz »Istorije modernog slikarstva«:



141. ALBERTO GIACOMETTI, *Žena koja leži,* 1929.

142. ALBERTO GIACOMETTI, *Palata u 4 sata ujutru,* 1932—1933.





143. MAX ERNST, *Sto je postavljen*, 1944.

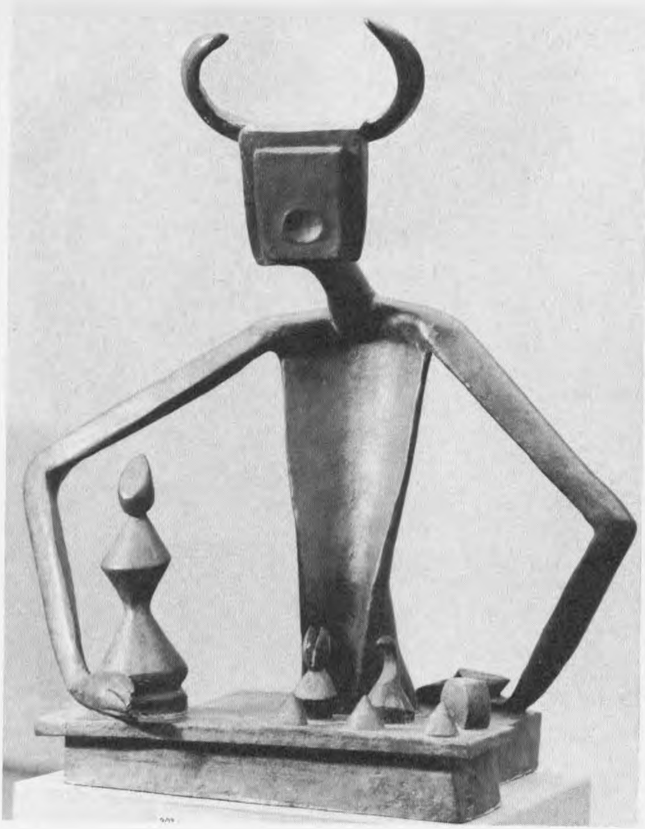
... od početka je dada, nasledivši Marinettijevu retoričku propagandu, proglasio sebe »aktivističkim«, a to je, u stvari, značilo pre pokušaj odbacivanja balasta svih starih tradicija, društvenih i umetničkih, nego pozitivan pokušaj stvaranja novog stila u umetnosti. U pozadini je bila opšta društvena uznemirenost, ratna groznica, sam rat, a onda ruska revolucija. Više anarhisti nego socijalisti, čak i profašisti u nekim slučajevima, dadaisti su usvojili Bakunjinovu parolu: razaranje je takođe stvaralačko! Hteli su da zaprepaste buržoaziju (koju su smatrali odgovornom za rat) i bili su spremni da upotrebe ma koje sredstvo iz oblasti morbidne imaginacije — da prave slike od otpadaka (Schwittersove *Merzbilder*) ili da skandalozne predmete, kao što su police ili noćni lonci, uzdignu do dostojanstva umetničkih predmeta. Duchamp je Mona Lizu snabdeo brkovima, a Picabia je slikao apsurdne mašine koje nisu imale drugu funkciju do da ismeju nauku i efikasnost. Neki od ovih postupaka možda sada izgledaju trivijalni, ili to znači zaboraviti na zadatak koji je imao da se izvrši — ukidanje svih konven-



144. MAX ERNST, *Mesec ludi,* 1944.

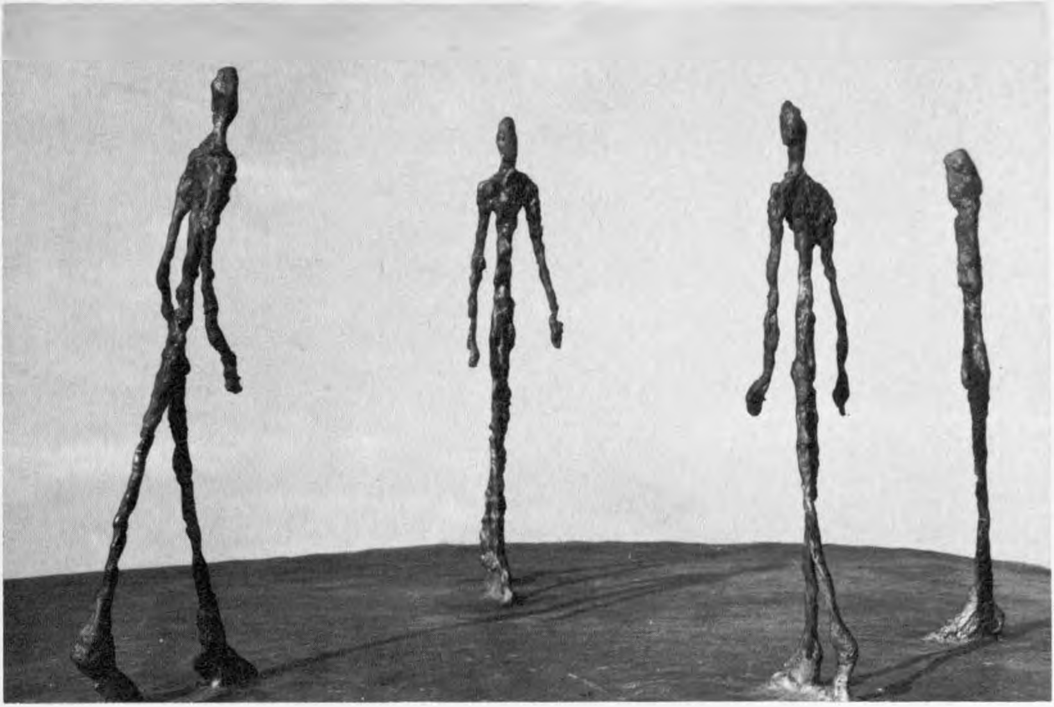
cionalnih pojmova u umetnosti u cilju potpunog oslobađanja vizuelne imaginacije. Kubizam je postigao mnogo, ali, kad je jednom odbacio zakone perspektive, zapretio je da tu i ostane i da se preobrati u jedan formalni klasicizam, još stroži i krući od realizma od koga je pobegao. Dadaizam je bio krajnji akt oslobođenja, i, nezavisnosti od odgovora koji je dobio od Picassa i Braquea, pa čak i Legera, poslužio je kao »trajna odskočna daska« za novu i ne manje značajnu generaciju umetnika.[6]

Vrlo značajno za budući razvoj skulpture bilo je brisanje svake formalne razlike između slike, reljefa, slobodne



145. MAX ERNST, *Kralj igra s kraljicom*, 1944.

skulpture i običnog predmeta. I zaista, izvesna dela dadaista podjednako mogu biti klasifikovana kao slike ili skulpture i odvajati ih za ljubav neke pedantne istorije bilo koje od ovih dveju kategorija znači uništiti njihov istorijski značaj. Kao što jedna Schwittersova *»merzbild«* nije više slika, tako ni Arpov obojeni reljef u drvetu nije više ni slika, ni skulptura. To je *objet d'art* (umetnički predmet), ali ne uvek u smislu koji se podrazumeva tom frazom; to je predmet bez bližeg određenja. Mogao bi biti, kako je to Marcel Duchamp uočio, *redimed* — što će reći običan predmet kome je dat značaj time što je pomeren iz svoje uobičajene sredine ili svog položaja, recimo time što je *postavljen naglavce.*



146. ALBERTO GIACOMETTI, *Gradski trg*, 1948—1949.

Istorija ove faze moderne skulpture može se najbolje izložiti ako navedemo jedan odeljak koji je sam Arp napisao:

> Godine 1914. Marcel Duchamp, Francis Picabia i Man Ray, tada u Njujorku, stvorili su svog dada (drvenog konja) koji je sve sadržao. Ali, njihova žalost je bila velika, jer mu nisu mogli naći ime. I, zato što je bio bezimen, mi u Cirihu nismo ništa znali o njegovom postojanju. Međutim, kada smo 1916. mi stvorili svoga dada i kad se on rodio, mi — Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Emmy Hennings, Marcel Janco i ja — smo pali u naručje jedni drugima i radosno zavikali: »Da, da ist ja unser Dada« (»Evo, evo našeg dada«).
>
> Dada je bio protiv mehanizacije sveta. Naše afričke večeri su jednostavno bile protest zbog racionalizacije



147. ALBERTO GIACOMETTI,
Čovek pokazuje prstom,
1947.

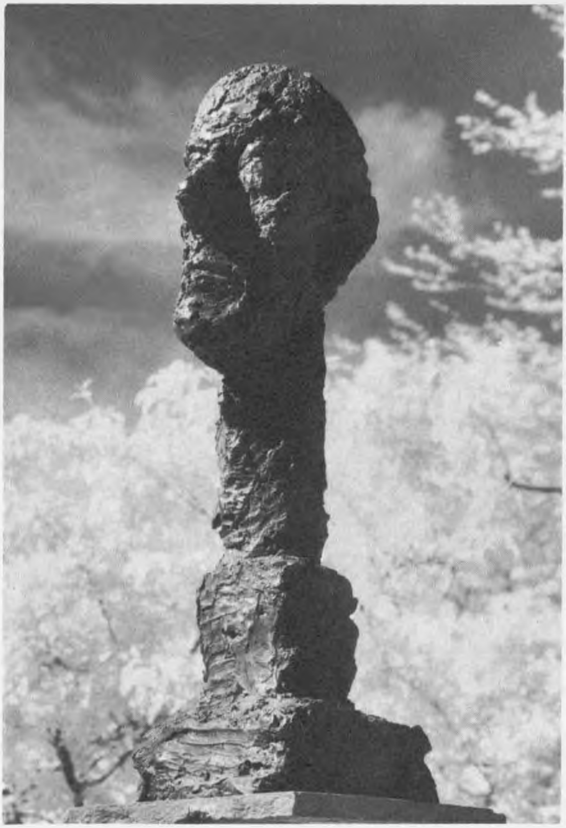
čovekove. Moji gvaševi, reljefi, plastika, bili su pokušaj da se čovek nauči onome što je zaboravio — da sneva otvorenih očiju. Već me je obuzela slutnja da će se ljudi sve bešnje odavati razaranju zemlje. Najosobitiji plodovi sa drveta dada, sami dragulji od glave do pete. bili su oni koje smo moj prijatelj Max Ernst i ja odgajili u Kelnu. Malo kasnije prešli smo u Tirol, i Tristan Tzara nam se pridružio u ovom plemenitom poslu. U Kelnu smo Max Ernst i ja osnovali veliko preduzeće »Fatagaga« pod pokroviteljstvom šarmantne baronese Armande fon Duldgedalzen i bogatog Herr Baargelda (G. Gotovnovac). Savladan neodoljivom čežnjom za zmijama, ja sam stvorio jedan projekat za reformisanje

zvečarke pored koje nepodnošljiva zvečarka firme Laokon i sinovi predstavlja običnog crva. U istom trenutku Max Ernst je stvorio »Fatu«. Moja firma reformisane zvečarke i firma Fata Maxa Ernsta spojile su se pod imenom Fatagaga, i mogu se u svako doba ponovo oživeti prema potrebi. Značajna stvar u dadaizmu, meni se čini, je to što su dadaisti prezreli ono što se obično smatra umetnošću, ali su zato čitav svemir podigli na uzvišeni tron umetnosti. Mi smo objavili da je sve što je postalo ili što je čovek naučio umetnost. Umetnost može biti zla, dosadna, divlja, slatka, opasna, blagozvučna, ružna ili prava svečanost za oko. Čitava zemlja je umetnost. Dobro crtati je umetnost. Rastelli je bio izvanredan umetnik. Slavuj je veliki umetnik. Michelangelov Mojsije: Bravo! Ali, ugledavši jednog nadahnutog sneška belića, dadaisti su takođe uzviknuli: bravo![7]

U ovoj izjavi treba istaći sledeće:

1. »Dada je bio protiv mehanizacije sveta ... Moji gvaševi, reljefi, plastika bili su pokušaj da se čovek pouči onome što je zaboravio — da sneva otvorenih očiju.« — Antiracionalizam je emocionalna snaga koja stoji iza ovog pokreta, i on će biti još pojačan ratnom atmosferom koja je uzimala maha — jer, moderan rat je u stvari rat mašina i pobeda je na strani onih koji pronađu najbrže ili najmoćnije mašine. Protestujući zbog mehanizacije sveta, dadaisti su protestovali zbog rata.

2. »Najosobitiji plodovi sa drveta dada ... bili su oni koje smo moj prijatelj Max Ernst i ja odgajili u Kelnu.« Pokret dada bio je u biti germanskog porekla. »Moja stara ljubav za nemačke romantičare«, kaže Arp u istom članku, »još uvek je u meni.« On pominje Novalisa, Brentana i Arnima — i »najlepšu od svih stvari ... unutrašnjost katedrale u Strasburgu sa njenim velikim draguljima, vitrajima. Napisaću hiljadu i jednu pesmu o ovim prozorima«. Ali, ovaj romantizam se 1914. godine pretvorio u samoismejavanje, u mazohizam i razornost. Ovde nije mesto da se daje psihološko objašnjenje ovog procesa, ali Arp u svojoj izjavi kaže »već tada me je obuzela slutnja



148. ALBERTO GIACOMETTI, *Monumentalna glava*, 1960.

da će se ljudi sve bešnje odavati uništenju zemlje« i njegova »firma reformisane zvečarke« bila je doprinos tome cilju. Poistovetiti dada-pokret sa *furor teutonicusom* (germanski bes) možda je pogrešno, jer je njegovo političko opredeljenje bilo pacifističko i antinacionalističko. Ali uvek je mogućno da jedna lokalna bura podivlja i prevaziđe lokalne okove.

Zvečarka Dionisijeva može da se okrene protiv »one odvratne zmije firme Laokoön i sinovi«.

3. »Značajna stvar u dadaizmu«, po mom mišljenju, »je to što su dadaisti prezreli ono što se smatra umetnošću . . . mi smo objavili da je sve što je postalo ili što je čovek načinio — umetnost. Umetnost može biti zla, dosadna, divlja, slatka, opasna, blagozvučna, ružna ili prava svečanost



149. JEAN ARP, *Zvezda,* 1939—1960.

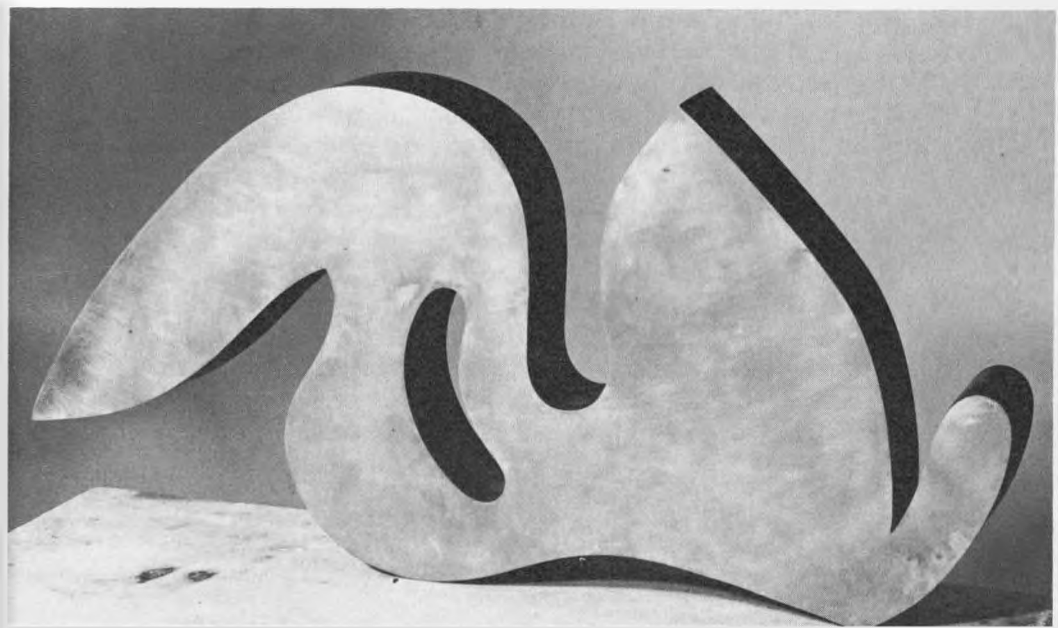


150. BERNHARD HEILIGER, *Skulptura u rastu, br. 1,* 1956.

za oko.« Drugim rečima, dada je predstavljao potpuno oslobođenje stvaralačkog impulsa i stoga je bio u stanju da obuhvati najčudnovatije protivrečnosti — a nadasve protivrečnost da su se, uprkos svojim destruktivnim intencijama, dadaisti vratili izvesnim suštinskim vrednostima umetnosti i da se njihova umetnost — Arpove skulpture, Scwittersovi kolaži, platna Maxa Ernsta — pokazala isto onoliko postojana kao i bilo koja druga umetnost XX stoleća. »Pokušao sam da budem prirodan«, piše Arp ». . . u tom pokušaju leži revolucionarni značaj dadaizma, jer biti prirodan ni u kom slučaju nije isto što i biti 'veran prirodi'«.

Dadaizam, kao povezan pokret, nije preživeo kraj prvog svetskog rata, ali u tom kratkom periodu Arp je stvorio izvesna dela od velikog značaja za budućnost skulpture, naime, izvesne reljefe u bojenom drvetu (kao što su *Gospođa Torzo sa talasastim šeširom*, 1916, *sl. 132*, i *Šuma*, 1916, *sl. 133*). Posle rata su u Berlinu, Kelnu, Hanoveru formirane grupe (što opet naglašava germanski karakter ovog pokreta), sa manjim izdancima u Bazelu i Barseloni. Arp je otišao da se pridruži novoj grupi u Kelnu, i tamo se ponovo sastao sa Maxom Ernstom, koga je prvi put sreo 1914. godine. Arp poseduje drvenu figuru *Ljubavnici*, koju je 1913. godine napravio Max Ernst i obojeni reljef iz 1919. *Plodovi dugog iskustva* (kolekcija Rolanda Penrosea, *sl. 134*), mogu se još smatrati kao dadaističke skulpture. Ovo poslednje delo je blisko obojenim reljefima Kurta Schwittersa, napravljenim otprilike u isto vreme, kao što je *Merz konstrukcija*, 1919, koja je negde propala.[8] »Metod« oblikovanja svih ovih skulptura je postavljanje »nađenih predmeta« u jedan osmišljeni odnos da bi se stvorila neka vrsta plastične metafore koja ima istu evokativnu moć kao i metafora u poeziji. Ovaj metod je usvojila i nadrealistička

151. JEAN ARP, *Sijamska mačka*, 1960.



skulptura, pa u tom smislu postoji potpuni kontinuitet između dadaizma i nadrealizma.

Ono što se može nazvati apoteozom gotovih predmeta to je, u stvari, šala svojstvena dadaizmu, a možda se može pripisati samom Marcelu Duchampu. Ideja se verovatno rodila prilikom korišćenja senki koje bacaju gotovi predmeti za elemente u crtežu. Robert Lebel, u svojoj studiji o Duchampu[9] citira jednu belešku iz Duchampove »Zelene kutije«, jedne mape sa fotografijama, crtežima i beleškama u rukopisu, štampane u Parizu 1934. godine:

> Senke koje bacaju predmeti. Senke koje bacaju dva, tri, četiri predmeta *skupljena zajedno*. Možda treba uveličati ovo da bi se dobila figura koja je nastala od jednakog dela (dužine, na primer) uzetog od svakog gotovog predmeta i koja projekcijom postaje deo bačene senke... Uzmite »to što je nastalo« i od njega napravite crtež, ne menjajući, naravno, međusobni odnos i položaj figura iz prvobitne projekcije.

Duchampovi redimedi počinju sa *Točkom bicikla* iz 1913. godine, i važno je shvatiti umetnikovu nameru prilikom odabiranja i izlaganja gotovog predmeta (*sl. 135*). Ta namera ni u kakvom smislu nije estetska, kao što je to kasnije namera nadrealista u predstavljanju (pa čak opremanju ili uramljivanju) *nađenih predmeta (objet trouvé, sl. 136*); još manje je to namera da se upotrebe gotovi materijali, kao što smo videli da su kubisti činili radi njihovih bitnih dekorativnih ili plastičnih kvaliteta. Duchampova namera je bila, kako to pronicljivo primećuje Robert Lebel,

> da preseče svaki protivnapad ukusa. On nije izabrao točak jednog bicikla kao lep moderan predmet, kao što bi to možda jedan futurista učinio; on ga je izabrao jednostavno zato što je običan. To je samo točak kao stotine hiljada drugih, i, u stvari, ako bi se izgubio mogao bi se zameniti identičnom »replikom«. Trenutno, postavljen naopačke na jednu kuhinjsku stolicu kao postolje, on je uživao neočekivani i podrugljivi ugled,

koji je apsolutno zavisio od čina izbora koji je pao na njega. Bila je to neka vrsta posvećenja.

Ali, da li je ijedan akt potpuno proizvoljan? Da li se za ijednu ličnu akciju može reći da je »potpuno proizvoljna«? Predmeti koje je izabrao Duchamp — točak, polica, noćni lonac (okrenuti naopačke), lopata za sneg, češalj, čiviluk koji visi sa tavanice itd. pojmovno mogu imati neke nesvesne asocijacije za samog umetnika; ako ne sâm predmet, onda njegova konfiguracija ili *Gestalt* (oblik) mogu imati neko skriveno značenje. »Njegova narav je ćudljiva kao u razmaženog deteta koje se sveti proizvoljnim odlukama logike odraslih« kaže Lebel.[10] Ali, čovek podozreva da bi se predmeti mogli osvetiti umetniku. Prema rečima Lebela »on se nikada nije toliko približio magijskom kao u ovim istinskim fetišima, kojima je udahnuo silu koja je očigledno prava, jer otkako su posvećeni ne prestaju da ulivaju pokloničko bogopoštovanje«. Ali, zamenjivanje estetskog kulta magijskim ne čini se da je bila ona vrsta oslobođenja koju su dadaisti tražili, i sumnjam da je Duchamp, koji je svoje redimede upoređivao sa »nekom vrstom randevua«, imao ikakve slične pretenzije. Uvođenje pojma magijskog u suprotnosti je sa jedinom razlikom koja, po mome mišljenju, postoji između dadaizma i nadrealizma.

Duchamp je u junu 1915. odlučio da napusti Pariz i otišao je u Sjedinjene Američke Države, gde je njegova slava stigla pre njega. Ovu odluku je bez sumnje uslovila ratna atmosfera u Parizu (Duchamp je bio oslobođen vojne obaveze, ali situacija nije bila nimalo ugodna za mlada čoveka), a verovatno je bila i ubrzana osećanjem da nema ničeg zajedničkog sa estetama Pariza; osim toga, tu je bila i želja da potraži neiskvarenu i naivnu publiku. Nadrealisti će Duchampa proglasiti za svoga, ali, kako je to rekao Robert Lebel, verovatno jedini kritičar koga treba ceniti, Duchamp je ostao jedan od malog broja autentičnih dada-umetnika i kao takav vršio jedinstven uticaj, naročito u Americi. U plodnom razvoju moderne skulpture u Sjedinjenim Državama vrlo malo je toga što se može di-

rektno pripisati primeru Duchampa. Naravno, ovo ne znači da treba poreći važnu ulogu koju je on odigrao u razvoju nadrealističkog pokreta u Parizu, ali to je bilo u onom duhu u kom je radio kao knjižar u najranijoj mladosti — »Uvek mi je bilo drago da svakome ko me za to ljubazno zamoli pružim sva obaveštenja koja mogu.«[11]

Ako se može posumnjati u nameru Duchampa da »gotove predmete« zaodene magijom, nema nikakve sumnje da je donekle sličan »nađeni predmet« (*objet trouvé*) nadrealista izabran baš radi njegovog očekivanog magijskog svojstva. »Magijsko« je dvosmislena reč; ono što ona ovde obično znači spada u domen čudnovatog ili fantazije, ili je ono što je André Breton nazvao »objektivno raspoloženje« — »sinteza, u hegelijanskom smislu, imitacije prirode u njenim slučajnim oblicima, s jedne strane, i raspoloženja s druge.«[12] Takvu sintezu ilustrovao je sam Breton u svojoj *Pesmi—predmetu*, 1935, delu koje je asamblaž postavljen na jednu dasku, a sastoji se od napravljenog jajeta, jednog slomljenog komada ogledala i krila ptice ili anđela, verovatno skinutih s neke igračke. To je vrlo daleko od skulpturalnog integriteta jednog Rodina ili Matissea, i, da bismo bili pravedni prema nadrealistima, moramo zapamtiti da ni oni, kao ni dadaisti, nisu imali nikakvog poštovanja za formalne kategorije — zato su i govorili o »predmetima« a ne o »skulpturi«. Dosta različite, međutim, bile su intencije Alberta Giacomettija (rođen je 1901), koji je od početka bio opsednut specifično skulpturalnom temom prostornih odnosa. U vreme kad je konstruisao svoje najnadrealističkije delo *Palata u 4 sata ujutru* (1932—1933. godine, sada u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku *sl. 142*), on je pisao:

> Kovitlac u praznini. Pri punom dnevnom svetlu posmatram prostor i zvezde koje prelaze preko tečnog srebra oko mene... Ponovo sam opčinjen tvorevinama koje me oduševljavaju i koje žive u svojoj nadrealnosti — divnom palatom, podom od opeka crnih, belih, crvenih pod mojim stopalama, ukrašenim stubovima, nasmešenom tavanicom od vazduha i preciznim mehanizmima

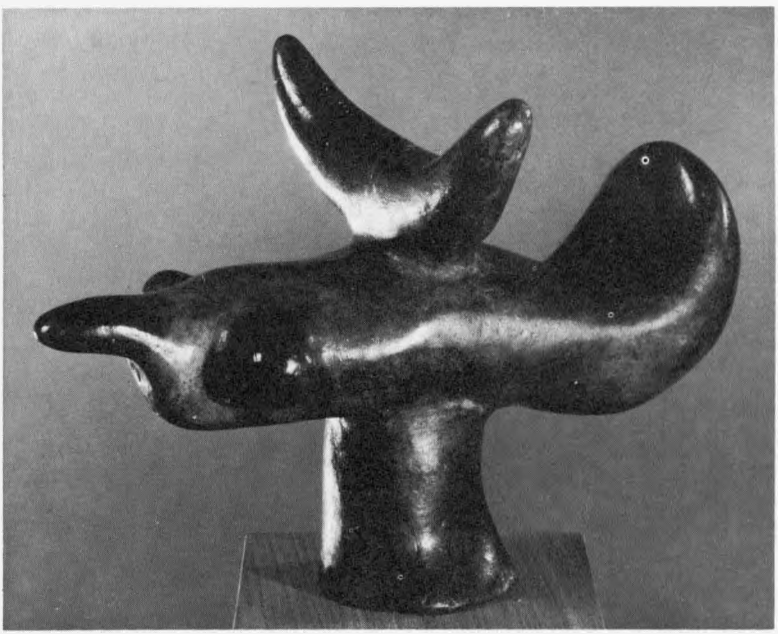


152. JOAN MIRÓ, *Čovek i žena*, 1956—1961.

> koji nemaju nikakve upotrebe . . .[13] Jednom kad je predmet konstruisan, sklon sam da vidim u njemu, preinačene i pomerene, činjenice koje su me duboko uzbudile, a da toga, često, i nisam bio svestan; oblike koje osećam tako blisko, a da ipak nisam u stanju da ih prepoznam, što me još više uznemirava.[14]

U ova dva iskaza potpuno su izraženi namera i efekat nadrealističke skulpture — konstrukcija u prostoru preciznih mehanizama koji nemaju nikakvu svrhu, a ipak su duboko uzbudljivi. Te konstrukcije će kasnije (od 1940. godine nadalje) postati ljudske figure, koje su ponekad raspoređene kao grupa, nalik na figure na ulici ili nekom trgu, svaka upravljena svome cilju i u svome pravcu, ali koje sve zajedno, u sveukupnosti svojih pokreta, predstavljaju jedinstvenu prostornu strukturu (*sl. 146*). Giacometti je još uvek ove ljudske grupe nazivao »konstrukcijama« — »Ja nikada nisam svoje figure smatrao kompaktnom masom, već prozirnim konstrukcijama« — i stalno prisutan utisak nadrealnosti u njegovim delima potiče od ove činjenice. Činjeni su pokušaji da se Giacomettiju pripiše

153. JOAN MIRÓ, *Ptica,* 1944—1946.





154. JOAN MIRÓ,
Figurina, 1956.

realizam u umetnosti, ili čak humanizam, ali, ljudsko telo za njega ima samo značenje spoljnog simbola jedne neopipljive subjektivnosti. Sumorno osećanje unutarnje praznine koja se ni u kom fizičkom smislu ne može »ispuniti«, može se možda nadomestiti nekim čvrstim simbolom. Ali simbol ne sme biti suviše čvrst ili precizan, jer praznina nema precizne obrise — otuda je gips njegov omiljeni medijum. »Pétrissant le plâtre, il crée le vide *à partir de plein*«, kaže Sartre.[15] (»Gnječeći gips, on od punoće stvara prazninu.«)

Giacometti nas vodi izvan neposrednog predmeta nadrealističke skulpture, ali u tome uvek leži dvosmislenost i, možda bi se moglo reći, dublji smisao jednog pokreta koji je zahtevao najveću mogućnu duhovnu slobodu. Ljudskoj

mašti se ne mogu postaviti nikakve granice — to je bio specifičan zahtev Bretonovog manifesta (1924); ali, ako nema granica, nema ni ograničavajućih pravila, što je uvek otežavalo da se nadrealistički *pokret* uspostavi u smislu logičke doslednosti. Strogo uzev, uvek je postojao samo jedan nadrealista, onaj koji je pisao manifeste. Divljenje i naklonost (ili prirodna želja za učešćem u tako izvanredno organizovanom publicitetu) stvorili su mnogo pristalica raznih manifestacija koje su se odigravale između 1924. i 1936. godine, ali su se svi oni divili možda prvo pesniku i duhovnom vođi pokreta, ali mnogo više »samoj reči sloboda«. Giacomettijev nadrealizam svakako se mora tumačiti u ovom smislu.

Slučaj Maxa Ernsta je nešto drukčiji. Kao skulptor, kako smo videli, on je počeo sa dadaizmom i njegovi motivi su bili isto tako destruktivni kao i motivi drugih članova grupe. Ali, kao Arp i Schwitters, i on je bio zaveden lepotom. »Slavuj je veliki umetnik.« U jednom pismu Caroli Giedion-Welcker iz 1935. godine Ernst kaže:

> Alberto Giacometti i ja smo obuzeti vajarskom groznicom. Radimo u granitnim blokovima, velikim i malim, iz morene glečera Forno. Izvanredno uglačani vremenom, mrazem i atmosferskim promenama, oni su sami po sebi fantastično lepi... Zašto onda ne prepustimo grubi posao stihiji i ne ograničimo se da po njemu ispisujemo rûne naše sopstvene misterije.[16]

Neki od tih blokova tako ispisanih *in situ* u Maloji nalaze se sada u privatnim kolekcijama u Njujorku i Londonu. Slično takvo kamenje Ernst je obradio u vreme kad je živeo u Arizoni (1946—1949). Godine 1938. on je stanovao u jednoj kući u Saint-Martin d'Ardèche, oko pedeset kilometara severno od Avinjona, i dok je tamo boravio prekrio je zidove gigantskim reljefima. Ali, karakterističnije skulpture Maxa Ernsta, originalne po formi i fantastične po koncepciji, nastale su najvećim delom u leto 1944. godine, u Great Riveru, na Long Islandu.

Ova serija modeliranih kompozicija (potom izlivenih u



155. JOAN MIRÓ, *Glava,* 1961.

bronzu) pokazuje Ernstovo majstorstvo tehnike koju je on samo sporadično upražnjavao i kojom potpuno verno prenosi u skulpturu duhovitost i fantaziju iz svojih slika. Ima izuzetnih dela kao što je *Sto je postavljen,* 1944 (*sl. 143*), koji nekim svojim prostornim značenjem podseća na Giacomettijev *Model za jedan trg od drveta* (1930—1931), ali većina njih ima figurativnu namenu koja podrazumeva da te figure nisu od ovog sveta. Njihovi oblici (*Zabrinuti prijatelj* i *Mesec ludi,* 1944, *sl. 144*) su povratak na bronzu *Lady Ptica* iz 1934—1935, ali najuspešnije delo je *Kralj igra sa kraljicom,* 1944 (*sl. 145*) koje ima sasvim slučajnu sličnost sa Henry Mooreovim *Kraljem i kraljicom* iz 1952—1953. godine (*sl. 172*). Skulpture Maxa Ernsta ostaju u carstvu »iskonskog Dionisija«: one su po duhu pre sablasne nego iole produhovljene. Njihov »drugi svet«, u koji nas utapaju, nije superrealan, već infrarealan, pre svet Plutona nego Olimpa.

Odlučujući doprinos razvoju moderne skulpture dali su i drugi umetnici vezani za nadrealistički pokret, ali to je

uglavnom bilo van perioda povezane aktivnosti ove grupe. Joan Miró, na primer, napravio je 1929. godine niz »konstrukcija« ali su to reljefi, i imaju više veze sa slikarstvom nego sa skulpturom. Kasnije je eksperimentisao sa keramikom i neke od njegovih figurina u glini izlivene su u bronzu (na primer *Ptica,* 1944—1946, *sl. 153, Žena,* 1950, *sl. 154* i *Figurina,* 1956). Često se u nadrealističke skulptore uvršćuje Alexander Calder, ali se njegovi karakteristični mobili (*sl. 67*), mada spadaju u domen fantazije, ne poklapaju sa Bretonovom definicijom nadrealizma kao »čisto fizičkog automatizma«. Oni pre spadaju u carstvo igre i proizvod su onog »instinkta igre« koji je Schiller identifikovao sa suštinskom slobodom i istinskom ljudskošću umetničkog dela.

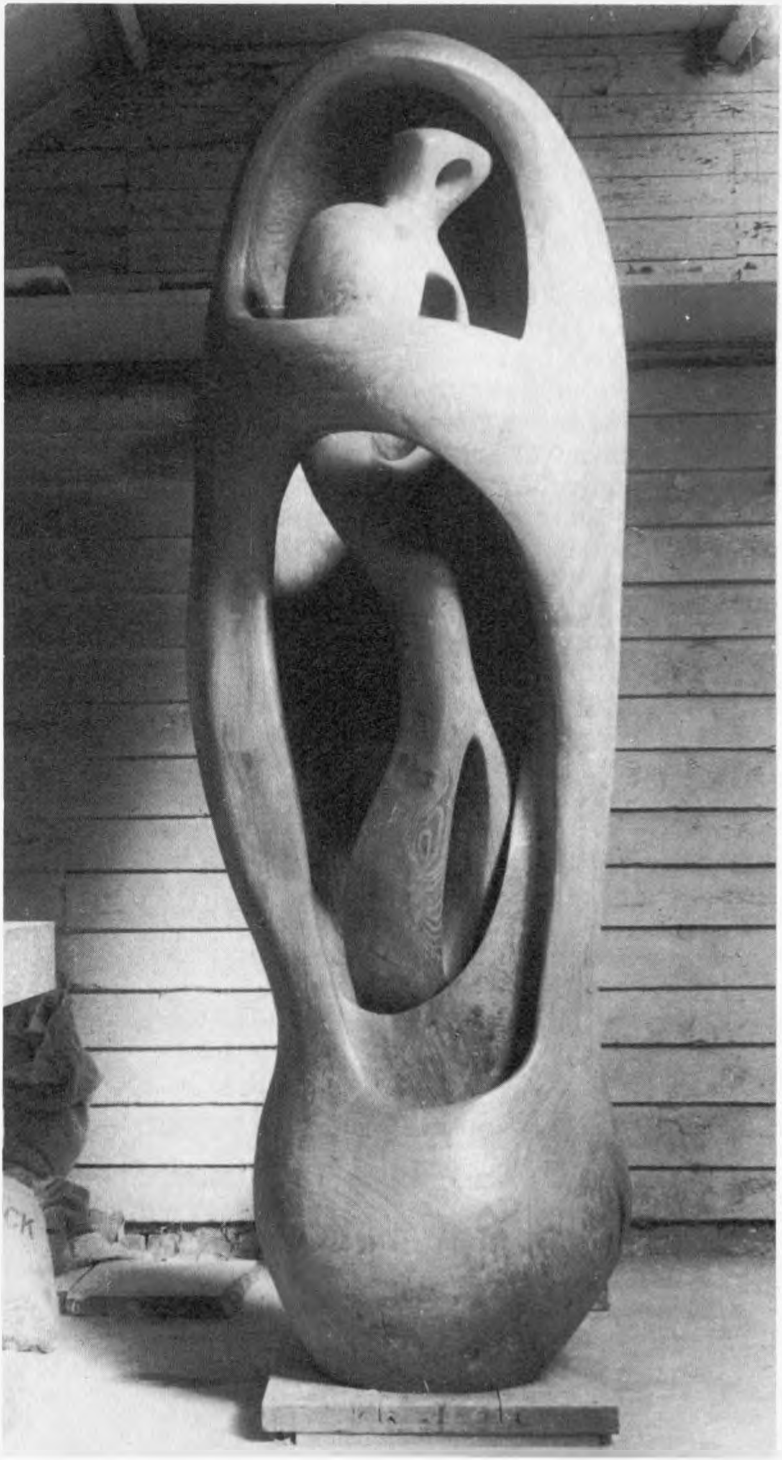
Od tipičnih manifestacija nadrealizma nemoguće je odvojiti dela dvojice dominantnih umetnika našeg perioda — Picassa i Henry Moorea. Ali, nikada nije bilo moguće ograničiti Picassa i Moorea u okviru bilo koje grupe ili pokreta; njihov genije je univerzalan i ispoljavanje toga genija u svakom pojedinačnom slučaju je mnogostrano. I da bismo bar približno shvatili njihov doprinos skulpturi moramo im dati novo poglavlje, poglavlje o *vitalizmu.*

Vitalna slika

Već sam (Glava treća, str. 76) pomenuo onaj pravac u modernoj skulpturi koji se najbolje može označiti rečju *vitalizam.* Kao većina novih pravaca u modernoj umetnosti, on je prvo bio inspirisan Picassom, ali posebno ovom fazom dominira genije Henry Moorea i jedna njegova često citirana izjava opravdava upotrebu reči vitalizam u ovom kontekstu.

> *Vitalnost i snaga izraza.* Za mene delo prvo treba da ima svoju sopstvenu vitalnost.
>
> Ovde ne mislim na odraz vitalnosti života, pokreta, fizičke akcije, nemira, igre i tako dalje, već na to da delo u sebi može da sadrži nabijenu energiju, svoj sopstveni intenzivni život, nezavisno od predmeta koji predstavlja. Ako delo ima ovu snažnu vitalnost mi za njega ne vezujemo pojam Lepote. Lepota, u pozno-grčkom ili renesansnom smislu nije cilj moje skulpture.
>
> Između lepote izraza i snage izraza postoji razlika u funkciji. Namena prve je da se dopadne čulima, dok druga ima duhovnu vitalnost koja je za mene uzbudljivija i prodire dublje od čula.
>
> Pošto delo nema za cilj da reprodukuje prirodni izgled stvari, to onda nije bekstvo od života — već možda prodor u stvarnost... izraz značenja života, podstrek na veći napor u življenju.[1]

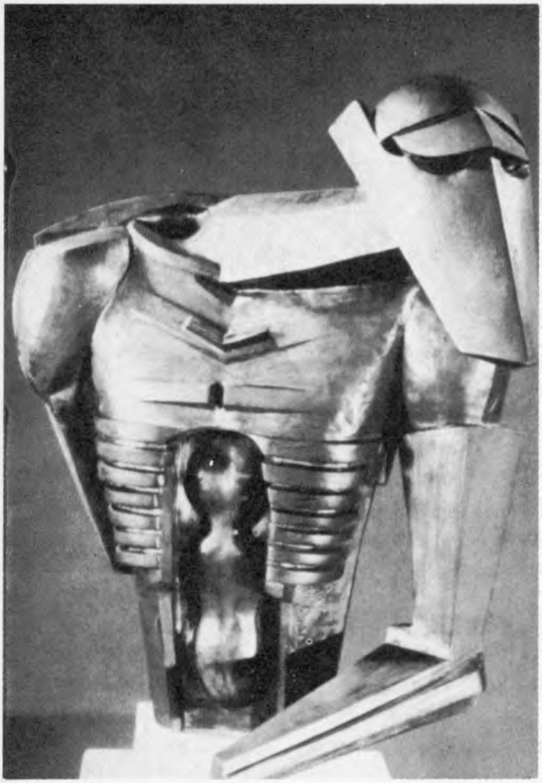
Ova izjava je priložena jednoj knjizi manifesta britanskih slikara, skulptora i arhitekata koju sam ja izdao 1934. godine. Henry Mooreu je već bilo trideset šest godina, ali njegov razvoj je bio nasilno odgođen prvim



156. HENRY MOORE, *Unutrašnji i spoljni oblici*, 1953—1954.



157. HENRY MOORE, *Stojeća figura (Sečivo noža)*, 1961.



158. JACOB EPSTEIN,
Bušilica za stenu, 1913.



159. JACOB EPSTEIN,
Jakov i anđeo, 1940.

svetskim ratom i on je samo oko deset godina bio posvetio svojoj umetnosti, pa je i to vreme često bilo prekidano neophodnošću da se bavi nastavom. No, snaga i koherencija njegovog dela su već tada iznenađivali.

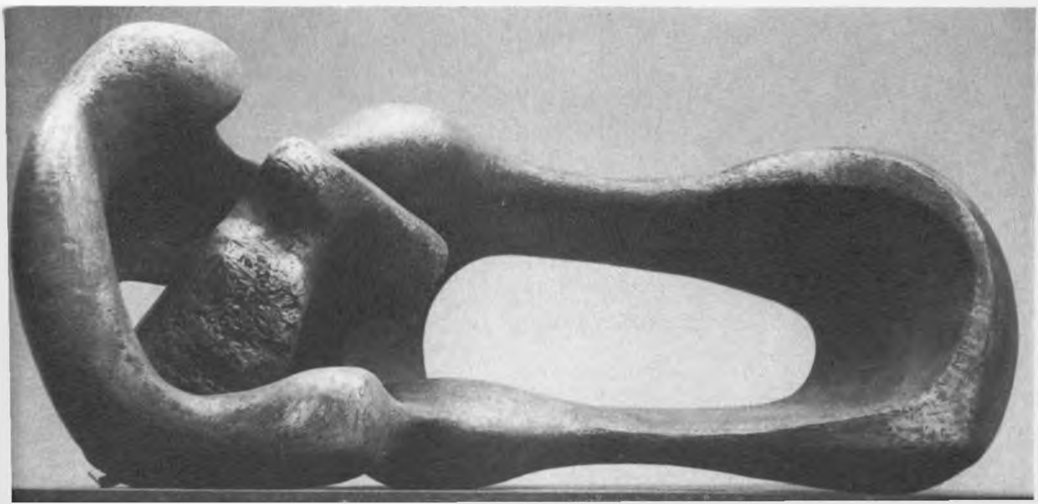
U prvim fazama njegovog razvoja zapažaju se tragovi uticaja Jacoba Epsteina, u to vreme jedne dominantne i kontroverzne ličnosti u engleskoj umetnosti. Henry Moore je, takođe, priznao svoj dug, u početku, anglo-saksonskoj skulpturi a, kao u životu većine umetnika, postoji i jedna prethodna faza asimilacije i odbacivanja opštevažećih stilova. Ali, uticaji nisu uvek direktni ili precizni i jedan slikar može biti pod uticajem skulpture ili skulptor pod uticajem slikarstva. Možda nije ni potrebno da se dalje

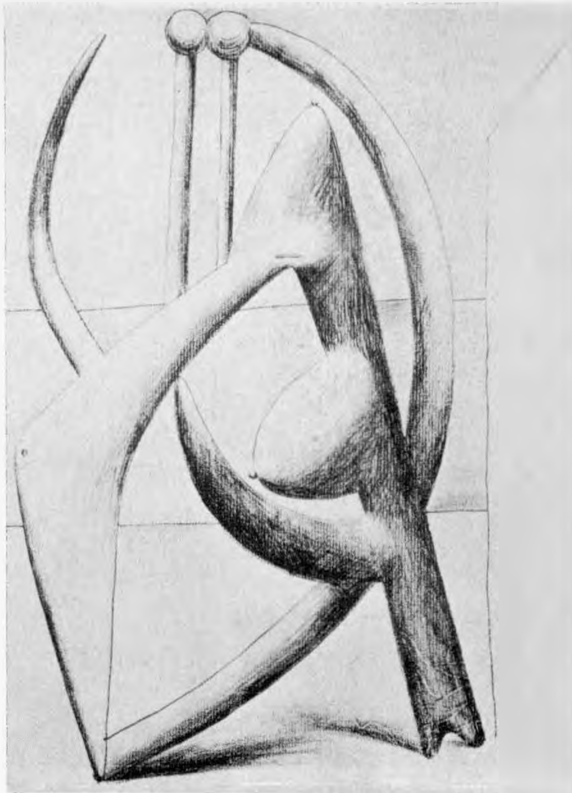


160. HENRY MOORE, *Kompozicija,* 1931.

kaže da je umetnost vrlo zarazna »bolest« — da se oko umetnika nesvesno hrani svim česticama koje mu se nađu na putu. Boriti se protiv uticaja i dela svog prethodnika ili svojih savremenika nije ni mogućno niti poželjno, čak

161. HENRY MOORE, *Majka i dete koji leže,* 1960—1961.

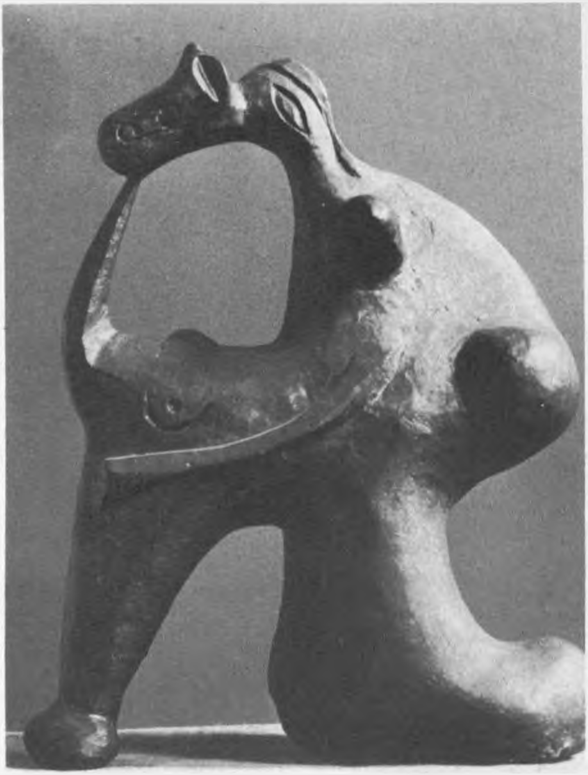




Skica za spomenik (crtež), 1927.
Žena koja se kupa.

ako se i zanemare sva pitanja tradicionalizma. Umetnici se suočavaju sa svojom sudbinom — opštom istorijom civilizacije čiji su oni jedan deo — na izvestan način ujedinjeni. Oni reaguju na tu svoju zajedničku sudbinu izvesnom jednoobraznošću. Ali, u okviru ovog opšteg istorijskog procesa postoje složene varijacije koje suštinski izviru iz razlika u individualnoj psihologiji, iz teškoća u komunikaciji, iz fizičkih varijacija svake vrste. Povući razliku između opštih uticaja i pojedinačnih dugovanja u svakom posebnom slučaju — skoro je nemoguće. Izvestan napor se, međutim, ipak mora uložiti da bi se procenilo šta sve Moore duguje Picassu.

Nekoliko skulptura koje je Picasso napravio pre 1927.

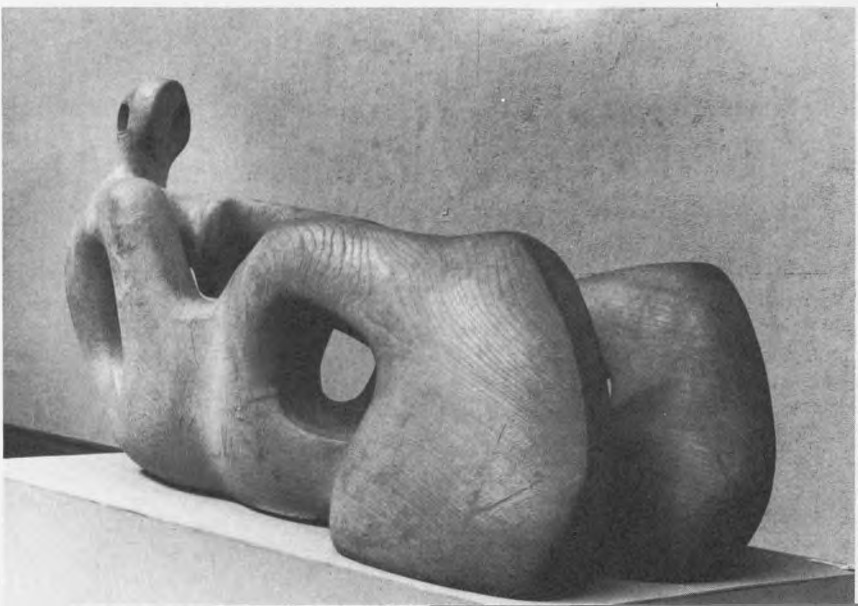


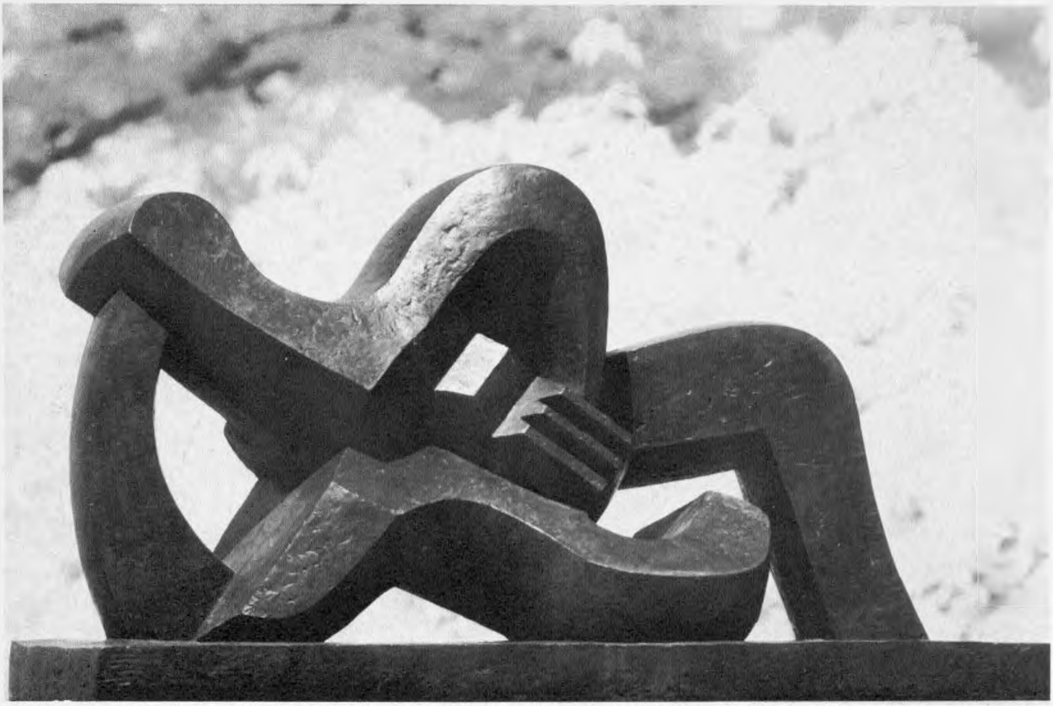
163. PABLO PICASSO, *Model za spomenik*, 1929.



164. HENRY MOORE, *Kompozicija*, 1931.

165. HENRY MOORE, *Ležeća figura*, 1945—1946.





166. JACQUES LIPCHITZ, *Ležeći akt s gitarom*, 1928.

godine (kao što je *Glava žene* iz 1909—1910, *sl. 54*) moglo bi se nazvati »prevodima« — jedan motiv je odvojen sa platna i dato mu je nezavisno, čvrsto postojanje. On može imati skulpturalni kvalitet, ali je prvobitna predstava piktoralna. Godine 1927. Picasso je počeo da stvara nezavisne skulpturalne predstave, prvo na platnu ili kao crteže, a zatim kao trodimenzionalne oblike. Razlika je možda tanana, ali značajna. Čak i u prethodnim crtežima (*sl. 162*) Picasso je već, da tako kažemo, prostorno osećao predmet koji opisuje. *Model za spomenik* koji je modelirao u Dinardu 28. jula 1928. predstavlja presudnu novinu u istoriji umetnosti skulpture (*sl. 163*), mada je mogućno, kao što Alfred Barr primećuje, da je nastala pod uticajem ranijih slika Tanguyja i metamorfičnog figurativnog slikarstva Miróa.[2]

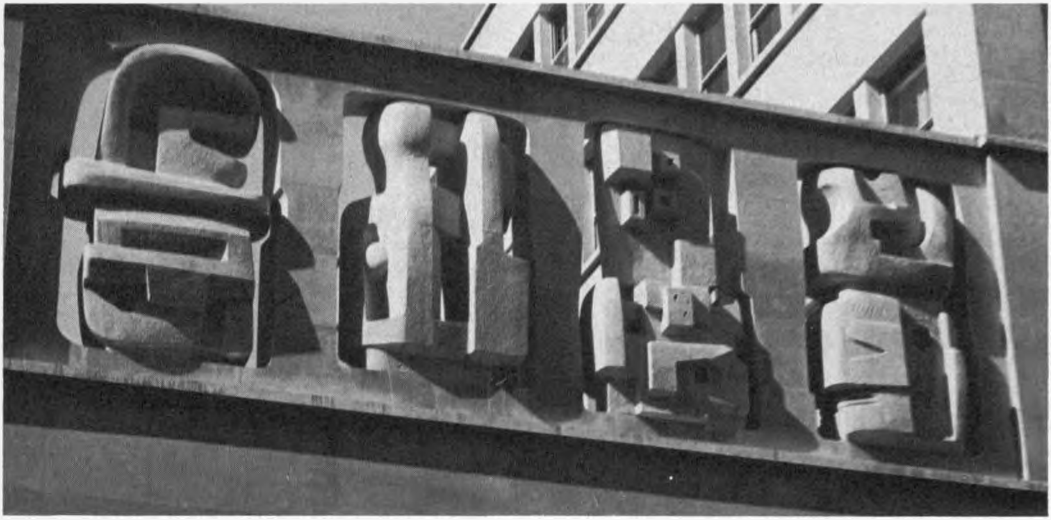
Kao što sam već rekao, Picasso je počeo da se usredsređuje na skulpturu 1931. godine u Château de Boisgeloup,



167. HENRY MOORE, *Ležeća figura,* 1929.

gde se upravo bio doselio. Jedna fotografija A. E. Gallatina, napravljena 1933, pokazuje atelje pun modela od gipsa, koji su kasnije izliveni u bronzu. Oni variraju od ženske glave skoro klasične ljupkosti i vedrine, do zmijolike iskrivljenosti iste te glave i figura životinja (*Petao i Junica*), koje su izobličene samo do stepena potrebnog da se dobije veća naglašenost izraza.

Ima nekoliko figura Henry Moorea koje se, možda, mogu direktno povezati sa Picassovim *Modelom za spomenik* — na primer *Kompozicija* u plavom horntonskom kamenu iz 1931. godine (*sl. 164*). Ali, uopšte uzev, Mooreov razvoj, iako su obojica bili vezani zajedničkim ciljem, bio je nezavisan od Picassovog. Upravo one godine kad se pojavio *Model za spomenik* (1928) Moore je bio općinjen meksičkom skulpturom u Britanskom muzeju i ovaj izvor inspiracije, uz manji doprinos afričke skulpture, romaničke skulpture



168. HENRY MOORE, *Dekorativni zid za zgradu »Time-Life«*, 1952.

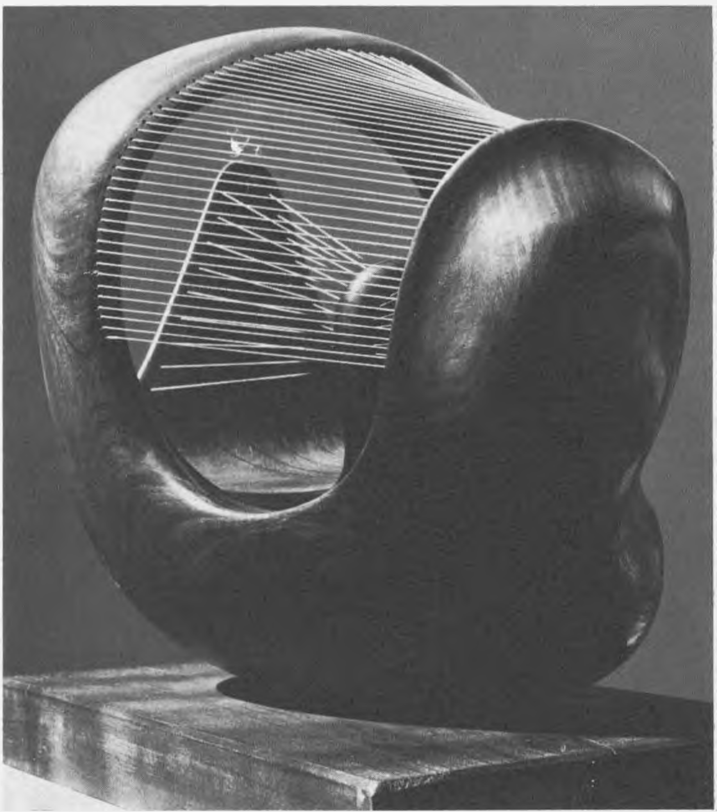


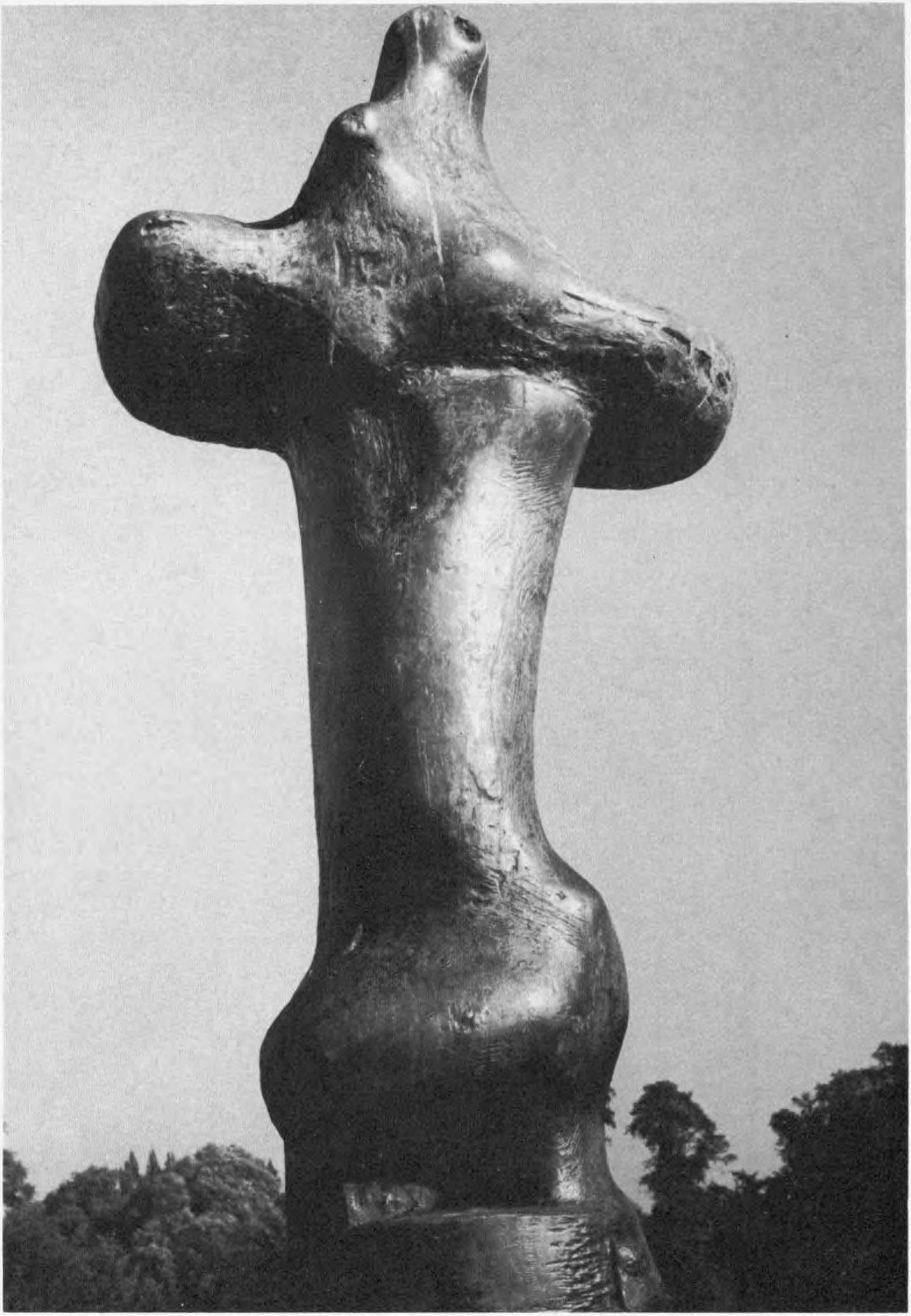
169. HENRY MOORE, *Kaciga glava, br. 2*, 1950.

i skulptora Brancusija i Arhipenka, bio je odlučujući. Picasso je možda nastavio da utiče na Moorea, pre svojim slikama nego svojom skulpturom, ali od 1929. (datuma prve *Ležeće figure* (*sl. 167*), koja se sada nalazi u gradskoj umetničkoj galeriji Leedsa) Moore je bio dovoljno jak da nastavi sopstvenim putem, putem koji je opisao u svojoj Izjavi 1934. godine.

Možda bi trebalo da pogledamo Mooreov razvoj iz dva aspekta — tehničkog i stilskog. Moore je počeo dajući naglašenu prednost direktnoj obradi materijala. Sve do izbijanja drugog svetskog rata 1939. godine, skoro čitavo njegovo delo, sa izuzetkom terakota, je skulptura u kamenu i drvetu; ima samo nekoliko komada rađenih u izlivenom betonu. Izbeđu 1939. i 1945. preovlađuju vajani predmeti, ali raste broj i »modela-skica«, obično u terakoti, kao da je

170. HENRY MOORE, *Korpa za ptice*, 1939.





171. HENRY MOORE, *Glenkilnski krst,* 1955—1956.



172. HENRY MOORE, *Kralj i kraljica,* 1952—1953.

skulptor hteo da u materijalu kojim je trenutno raspolagao zabeleži svoje ideje kako bi ih kasnije iskoristio kada bude imao čvrstog materijala za velike verzije istih predmeta.

Od 1945. nadalje preovlađuje bronza, mada s vremena na vreme izgleda da skulptor mora da proveri svoje osećanje za formu radeći direktno u materijalu. Na primer, značajno delo *Unutrašnji i spoljni oblici* (*sl. 156*) prvo se pojavljuje kao maketa u bronzi, 19 cm visoka (1951); onda iste godine kao *Radni model za Unutrašnje i spoljne oblike,* 62,5 cm; zatim kao model u gipsu u punoj veličini, 177,5 cm visok. Poslednja faza je ogromna verzija u brestovom drvetu, vi-

soka 261,5 cm (sada u Albright-Knox umetničkoj galeriji, Buffalo, SAD).

Dekorativni zid za zgradu Time-Life u Londonu (1952) prošao je kroz sličan proces preobražaja — prvo četiri eksperimentalne plakete u gipsu, zatim jedan radni model u bronzi, i najzad sâm zid isklesan u portlandskom kamenu. Kasnije, bronza je sve češće predviđala da bude konačni materijal, pa su i makete prema tome bivale preinačene. Ovaj tehnički razvoj kod tako savršenog skrupuloznog umetnika podrazumeva izvesne stilske modifikacije, ali ako se uporede prve karakteristične ležeće figure iz 1929—1930. i najnovije iz 1961—1963. može se uočiti da su se forme veoma malo izmenile. Čak i kad se zanemari činjenica da se provlači isti motiv, kao što je ležeća figura, jedina odlučujuća razlika je razlika u površini, pre nego u masi, u akcentu, pre nego u ritmu. To znači da specifične skulpturalne vrednosti — vrednosti volumena i površinske tenzije — ostaju u čitavom umetničkom razvoju, a ono što se menja (ako se išta menja) jesu nabori na koži koja pokriva čvrstu kost i meso. Uporedite, na primer, *Kompoziciju* u kamberlandskom alabasteru iz 1931. godine (*sl. 160*) sa bronzom *Majka i dete koji leže* iz 1960—1961 (*sl. 161*) ili, čak, ležeće figure iz 1929—1930 (*sl. 167*) sa monumentalnim figurama iz tri dela iz 1961—1963 (*sl. 173*). Što se više razlikuju, u materijalu, razmeri i načinu obrade, sve više su iste — isto uobličenje ili *Gestalt.*

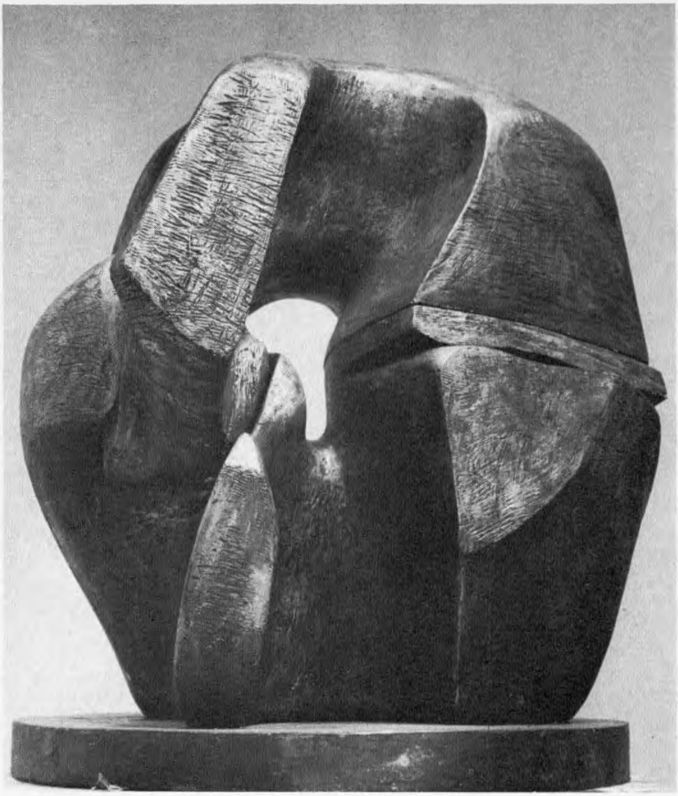
Ipak, više od trideset godina zrelog stvaralačkog perioda ovog umetnika moglo bi se nazvati razvojem u pravcu arhitipske svesti. Čak i ako se zanemare izvesna kratkotrajna odstupanja, kao što su žičane figure iz 1937—1940. godine (koje se ipak mogu saobraziti više naturalističkim motivima, *sl. 170*), kroz čitavu umetnikovu karijeru provlači se jedno sve dublje osećanje numinoznog — osećanje *mâne,* ili animističke vitalnosti, koja nadahnjuje sve prirodne oblike — ne samo organska, tačnije, ljudska bića, već i sve neorganske tvari ukoliko njihova struktura zavisi od rašćenja (kristali) ili prirodnih sila (erozija stena izazvana vetrovima ili talasima). Ovo osećanje numinoznog može biti iluzija, kako bi tvrdio neki psiholog više mate-



173. HENRY MOORE, *Ležeća figura iz tri dela,* 1961—1962.

rijalističkog tipa, ili, pak, može zavisiti od nasleđenih reakcija na našu fizičku okolinu; u prilog ovoga postoje mnoge hipoteze. U svakom slučaju, umetnik je skoro uvek čovek koji je duboko svestan onoga što je Baudelaire nazivao »correspondences« to jest, stvarnih ali iracionalnih veza između različitih predmeta. Za pesnika ove podudarnosti mogu biti podudarnosti boje, zvuka ili ritma, ali su za skulptora one uvek podudarnosti *oblika.* Sam Moore je rekao: »Postoje univerzalni oblici kojima se svako nesvesno prilagođava i koje svakome mogu odgovarati *ako ih njegova svesna kontrola ne isključi«* (ova kondicionalna rečenica je ovde važna). I dalje:

»Iako je ljudska prilika ta koja me najdublje interesuje, uvek sam mnogo pažnje obraćao prirodnim oblicima, kao što su kosti, školjke, šljunak itd. Ponekad sam po neko-



174. HENRY MOORE, *Skulptura (Katanac)*, 1962.

liko godina uzastopce išao na isti deo morske obale — ali svake godine me je privukao neki novi oblik šljunka, koji prethodne godine, mada ga je tamo bilo na stotine, nisam primetio. Od miliona oblutaka pored kojih prođem šetajući obalom, primetim sa uzbuđenjem samo one koji odgovaraju *mom postojećem interesovanju za formu* u tom trenutku. Nešto drugo se dešava ako sednem i ispitujem oblutke jedan po jedan. Tada mogu da proširim *svoj doživljaj forme* dajući svome razumu *vremena da se prilagodi novom obliku.*[3]

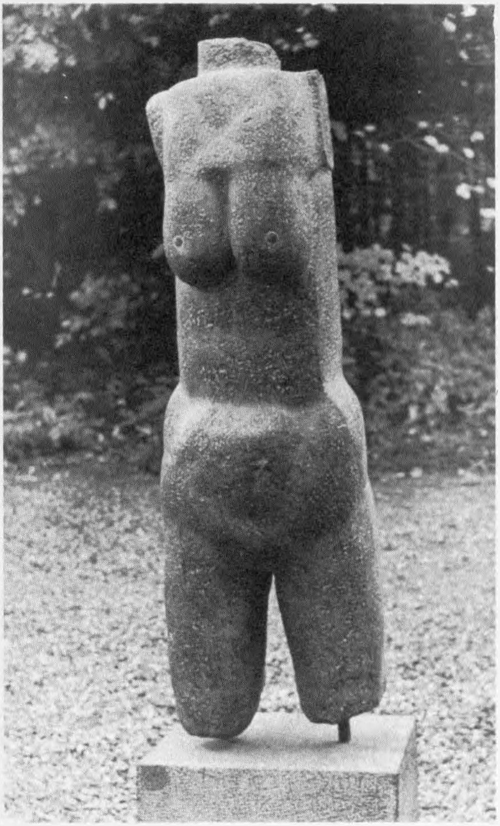
Fraze koje su podvučene pokazuju da u Henry Mooreovom iskustvu postoji zakopano blago univerzalnih oblika koji su ljudski značajni i da umetnik može da prepozna takve oblike u prirodnim predmetima i da svoj rad



175. PETER VOULKOS, *Skulptura u terakoti*

176. GEOFFREY CLARKE, *Grupa Battersea,* 1962.





177. OSCAR JESPERS,
Torzo, oko 1921.



178. EUGÈNE DODEIGNE,
Torzo u kamenu iz Soigniesa, 1961

skulptora zasniva na oblicima koje oni nagoveštavaju. Njega može da opseda jedan takav značajan oblik, ali, više značajno nego namerno, on će postati svestan i drugih i odabraće ih da bi ih razvio kad na njih dođe red.

Tako je bar postupao ovaj umetnik, i svojim primerom podstakao čitav jedan svetski pokret u umetnosti skulpture — naizmenični princip stvaranja. Da to nije sasvim novo otkriće već smo videli — taj princip je nadahnjivao ranu grčku, etrursku, staru meksičku, mesopotamsku, egipatsku četvrte i dvanaeste dinastije, romaničku i ranu gotičku skulpturu, a i skulpturu primitivnih plemena Afrike i Polinezije. On je, očigledno, inspirisao mnoge



179. JOACHIM BERTHOLD, *Sagnuta žena,* 1960.



180. JEAN-ROBERT IPOUSTEGUY, *Zemlja,* 1962.

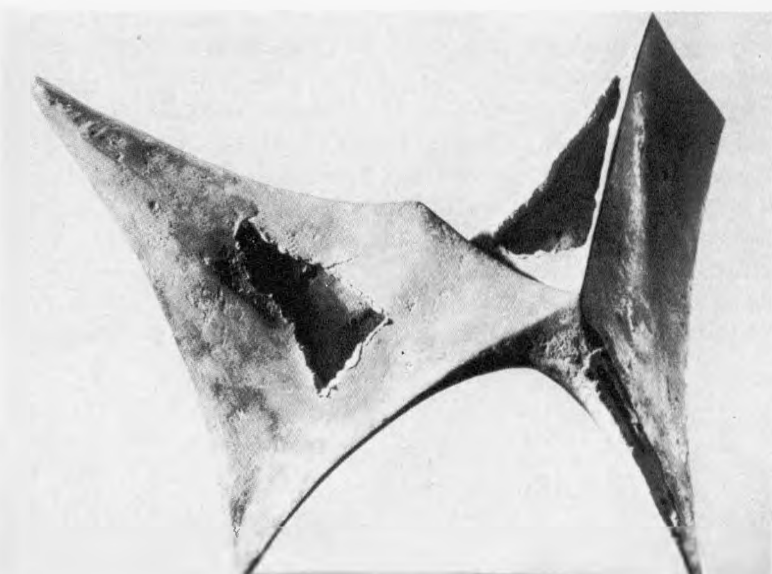
razne vrste skulpture, ali u svim ovim periodima nalazimo da cilj umetnika nije klasični ideal lepote, već ovaj alternativni ideal vitalnosti, celovitog oblika i osećanja.

Postoji samo još jedna bliža odredba koju treba dodati ovoj opštoj teoriji vitalne forme i Moore to sam čini, osvrćući se posebno na primer Brancusija. Oblik može da bude vitalan, a da pri tom ne bude umetničko delo — svaka životinja ili ljudsko biće, svako drvo i cvet, jesu vitalni, ali umetničko delo je u nekom smislu koncentracija ove vitalne snage. I upravo ova razlika je učinila Brancusijevo delo toliko značajnim za razvoj moderne skulpture.

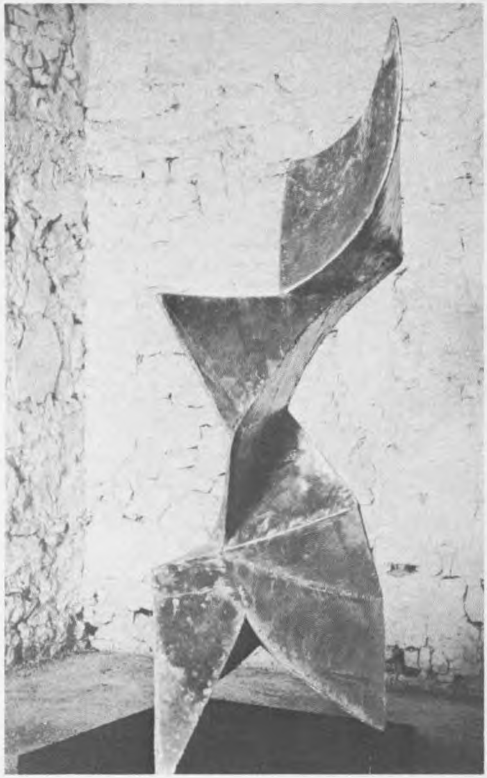
Osetljivi posmatrač skulpture (kaže Moore u radio-emisiji koju smo upravo citirali) mora, takođe, naučiti da oseća oblik prosto kao oblik, a ne kao opis ili reminiscenciju ... Od gotike naovamo evropsku skulpturu je prekrila mahovina, korov — sve vrste površinskih izraštaja koji su potpuno sakrili formu. Brancusijeva specijalna misija se sastojala u tome da se oslobodi ovog rastinja i da nas ponovo učini svesnim oblika. Da bi to učinio on se morao usredsrediti na vrlo jednostavne neposredne oblike, da svoju skulpturu takoreći održi kao jednocilindričnu, da pročisti i ugladi jedan jedini oblik do stepena skoro suviše dragocenog. Brancusijevo delo, sem njegove individualne vrednosti, ima istorijski značaj u razvoju savremene skulpture. Ali — zaključuje Moore — možda nije više potrebno zatvarati skulpturu i ograničavati je na jednu jedinu statičku jedinicu oblika. Mi sada možemo početi da otvaramo, da povezujemo i kombinujemo nekoliko oblika raznih veličina, preseka i pravaca u jednu organsku celinu.[4]

Ova izjava jasno ukazuje na razlike između Brancusijevog i Mooreovog dela — jedan se drži onoga što je Wölf-

181. SALVATORE, *Korida*



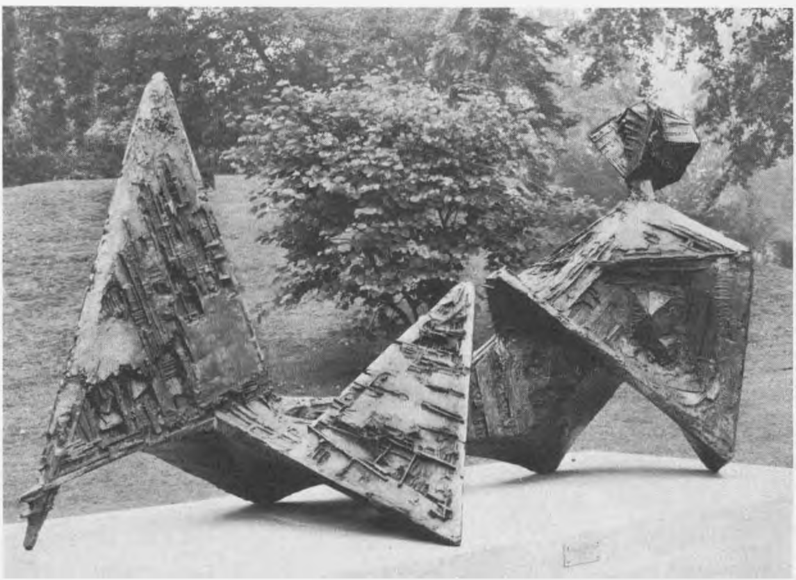


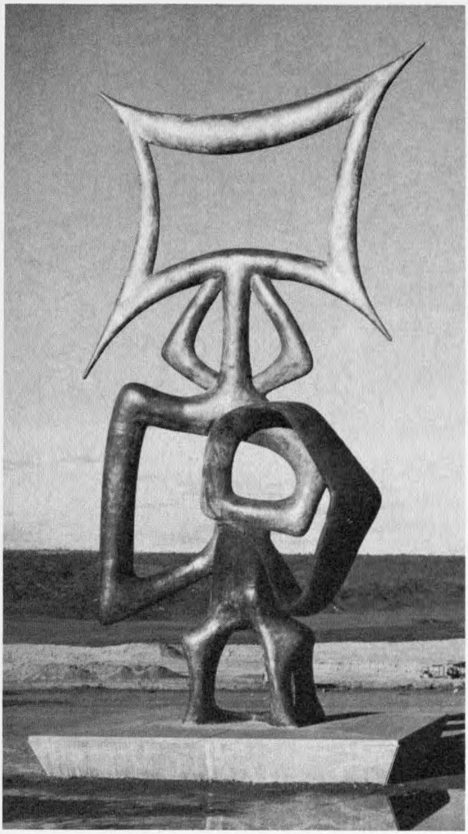


182. MORICE LIPSI,
Volviški kamen, 1958.

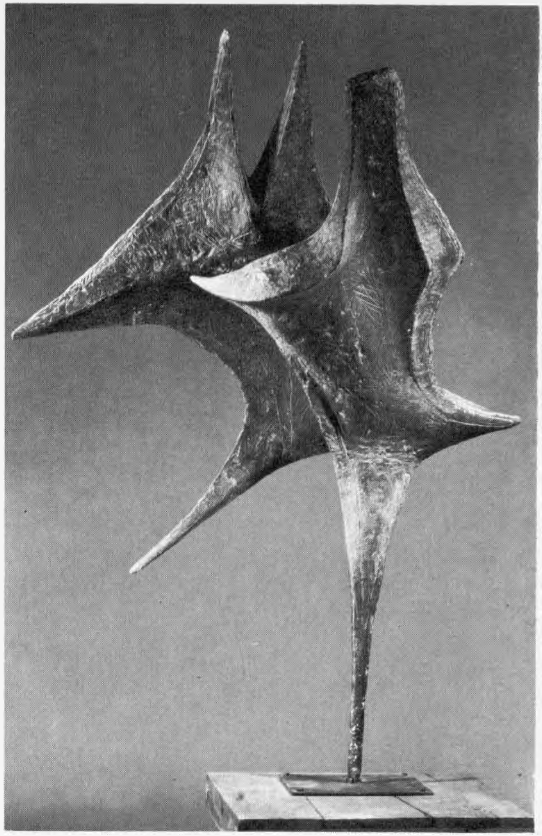
183. COSTAS COULENTIANOS,
Le Mollard, 1961.

184. F. E. McWILLIAM, *Figura Puy de Dôme,* 1962.



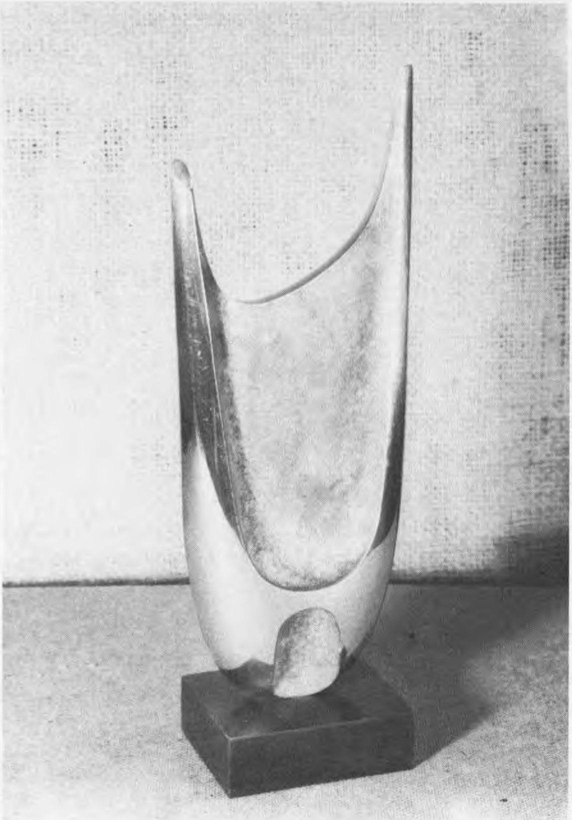


185. MARIA MARTINS,
Ritual ritma, 1958.



186. LUCIANO MINGUZZI,
Senke, 1956—1957.

flin nazvao »zatvorenom formom«, drugi nastavlja ka »otvorenoj formi«. Bilo bi suviše zamršeno da sada izjednačujemo ovu razliku sa razlikom koju je Wölfflin pravio između klasičnog i baroknog u renesansnoj umetnosti — Brancusi nije klasičan umetnik. On, u razvoju forme moderne skulpture, predstavlja samo spoljno jednostavnu nasuprot spoljno složenoj organskoj formi — ribu ili pticu nasuprot ženi ili drvetu. Ali, to nije nikakvo davanje prednosti u osećajnom smislu, pa čak ni u formalnom. »Jednostavnost ne predstavlja cilj«, rekao je Brancusi sa izvanrednim poznavanjem svoje umetnosti, »već

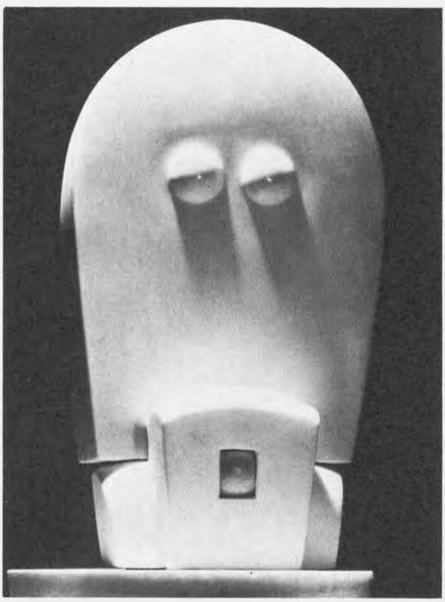


187. DENIS MITCHELL, *Igračka,* 1960.

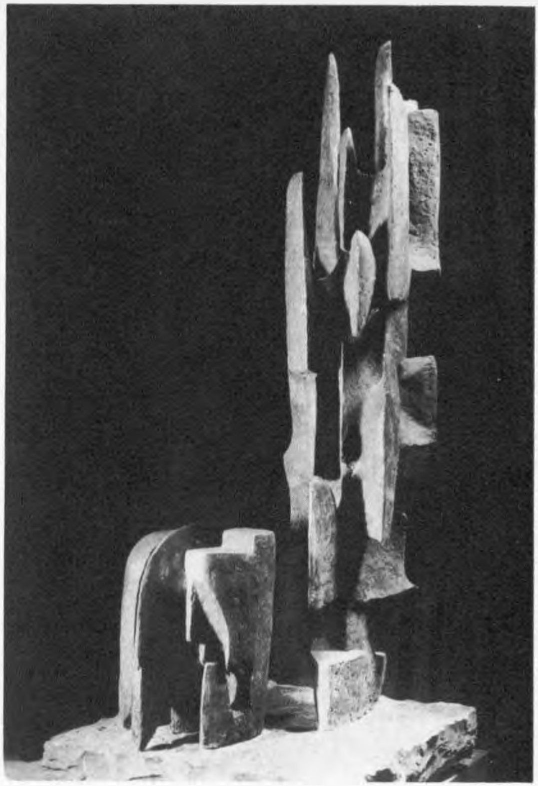


188. ÉTIENNE BÉOTHY, *Nokturno,* 1956.

189. ANDREA CASCELLA, *Bela nevesta,* 1962.



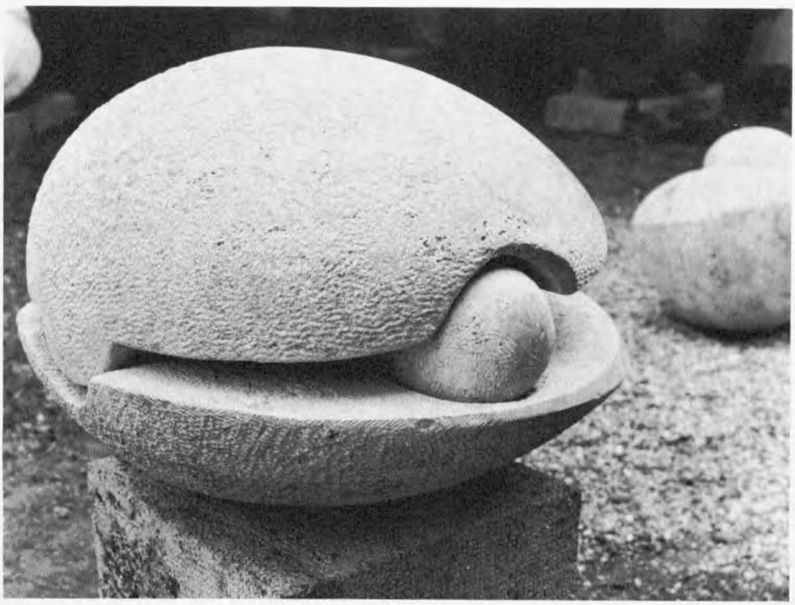




190. WILLY ANTHOONS, *Beskonačni oblik*, 1949—1960.

191. ALICIA PENALBA, *Crna šuma, br. 2*, 1960.

192. PIETRO CASCELLA, *Pigmalion*, 1963.





193. LORENZO GUERRINI, *Mono macchina orizzontale*, 1963.

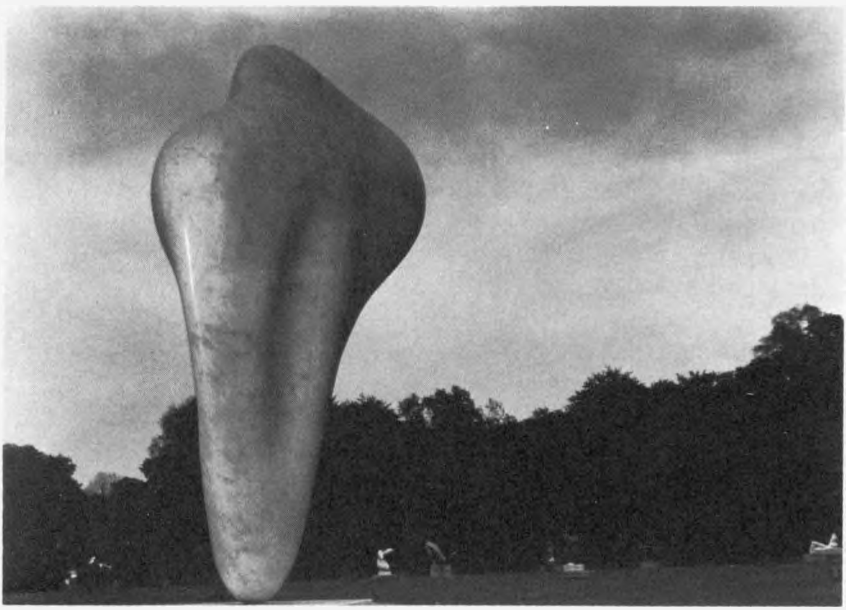
se do jednostavnosti dolazi uprkos sebi, kad se čovek približi pravom značenju stvari«, moglo bi se reći kad se čovek približi *numinoznom svojstvu* stvari. Brancusi je tvrdio da je umetnost rezbarstva u drvetu sačuvana samo kod rumunskih seljaka (a on je bio jedan od njih) i kod onih afričkih plemena koja su izbegla uticaju mediteranske civilizacije, »i samim tim sačuvala umetnost oživljavanja materije«.[5]

Ovaj animistički karakter njegovog dela nikako ne znači da je on bio manje svestan činjenice da je njegovoj umetnosti forma bila neophodna. Naprotiv, on bi rekao da forma mora biti savršena, kako bi bila dostojna duha. Ionel Jianou u svojoj knjizi o ovom umetniku kaže da je



194. HANS SCHLEEH,
Apstraktna forma u obliku serpentine

195. ALBERTO VIANI, *Torzo,* 1956—1962.





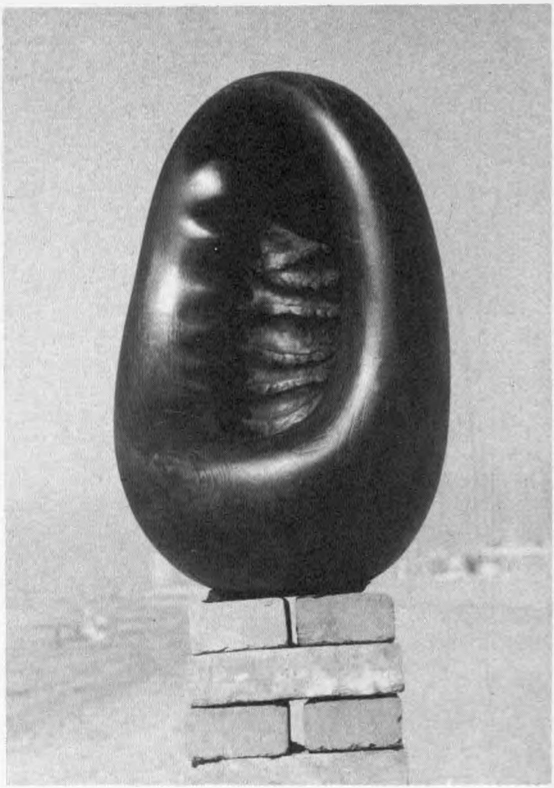
196. HELEN PHILLIPS, *Mesec*, 1960.

Brancusi gradio svoja dela kao što seljak gradi svoju drvenu kuću:

> On se brinuo i za postojanost i za ravnotežu mase, za proporcije, čvrstinu i sklop. Većina njegovih skulptura su bili projekti predviđeni da se uvećaju i podignu kao građevine na otvorenom prostoru. Problem više nije bio uklapanje skulpture u arhitekturu, kao kod velikih sinteza u starom i srednjem veku. Naprotiv, Brancusi je smatrao da jedno arhitektonsko delo treba da postrane neka vrsta nastanjene skulpture.[6]

Preko Brancusija je došlo do uspostavljanja još jedne karakteristike moderne skulpture — poštovanja prirode



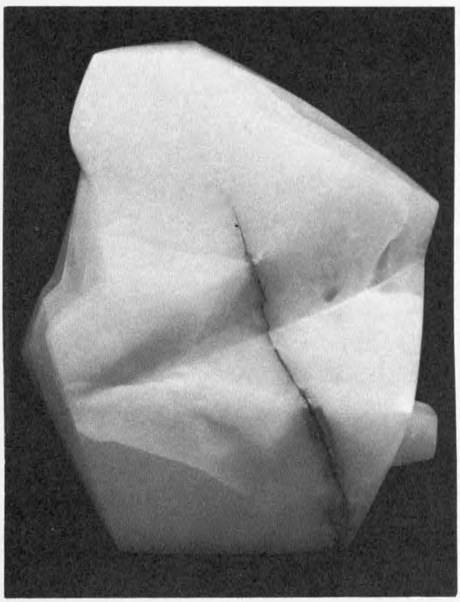


197. JAMES ROSATI, *Delfi IV*, 1961.

198. RAFFAEL BENAZZI, *Brest*, 1962.

199. ÉMILE GILIOLI, *Himera*, 1956.

200. PIOTR KOWALSKI, *Kalota 4*, 1961.







201. OLGA JANČIĆ, *Dvostruki oblik,* 1962.

materijala. Više puta je već rečeno da postoji znatna razlika u formi između Brancusijevih skulptura u kamenu ili metalu, i onih u drvetu. Jianou kaže

> da izbor sredstva određuje sadržaj. Mramor je podesan za razmišljanje o poreklu života, dok drvo bolje pogoduje plahovitom izražavanju životnih suprotnosti. Brancusijevo duboko poznavanje sastava i ponašanja materijala kojim se služio omogućilo mu je da postigne savršeni sklad između oblika i sadržaja.[7]

Brancusi je sam govorio da »dok klešeš kamen, otkrivaš duh materijala i njegova svojstva. Tvoja ruka misli i prati misao materijala«.

Ova mistika materijala i veze između forme i sadržine imala je rasprostranjen uticaj na razvoj moderne skulpture i, mada ga nije mogućno pratiti u svakom posebnom slučaju direktno do Brancusija (Arp je, na primer,



202. ERIK THOMMESEN,
Žena, 1961.



203. RAOUL HAGUE,
Orah iz Sawkilla, 1955.

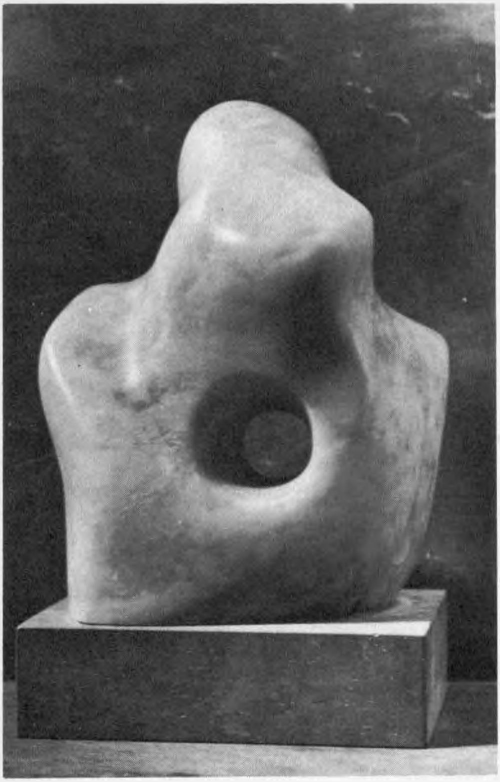
mada poseduje toliko tih istih vrlina, verovatno imao svoj sasvim nezavisan razvoj), on je bio odlučujuči i često je priznavan. Barbara Hepworth, na primer, čije je delo bilo inspirisano istim idealom »misleće ruke koja otkriva misli materijala«, vrlo je rečito odala priznanje Brancusiju; moramo to citirati, ako ni zbog čega drugoga, a ono zbog toga što otkriva istoriju u trenutku njenog stvaranja:

> Godine 1932. Ben Nicholson i ja posetili smo rumunskog skulptora Konstantina Brancusija u njegovom ateljeu u Parizu. Ja sam ponela da pokažem Brancusiju (i Arpu i Picassu sledećeg dana) fotografije mojih skulptura, među kojima su bile *Probijena forma* u ala-

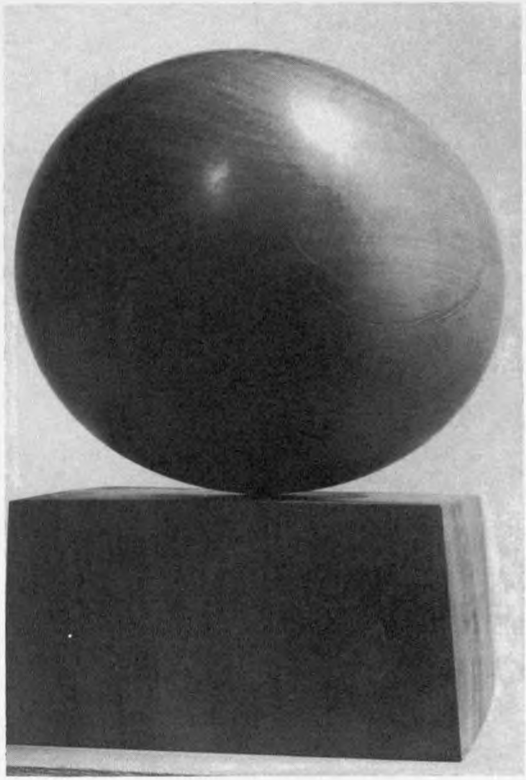


204. WILLIAM TURNBULL, *Lama,* 1961 (levo)

205. WILLIAM TURNBULL, *Edip,* 1962 (desno)



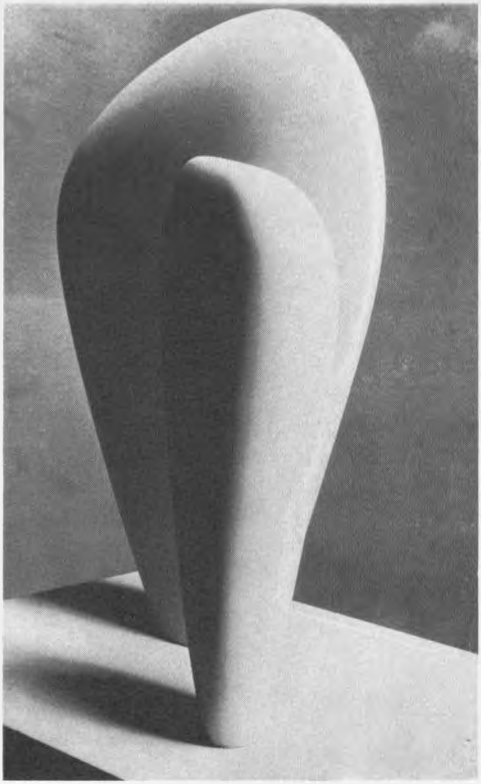
206. BARBARA HEPWORTH,
Probijena forma, 1931.



207. BARBARA HEPWORTH,
Jedinstvena forma, 1935.

basteru iz 1931 (*sl. 206*) i *Profil* iz 1932. godine. U oba ova oblika ja sam težila slobodnom spajanju izvesnih elemenata forme, uključujući prostor i kaligrafiju, kao i težinu i kakvoću; u *Probijenoj formi* osetila sam najintenzivnije zadovoljstvo probijajući kamen u cilju stvaranja jedne apstraktne forme i jednog apstraktnog prostora, što je sasvim drukčija senzacija od one koju čovek ima kad to čini s nekim realističkim ciljem. Tražila sam, dakle, neku vrstu potvrde jedne ideje koja je klijala u meni poslednje dve godine i koja je otada postala osnova moga rada.

U Brancusijevom ateljeu me je zapahnulo neko čudesno osećanje večnosti pomešano sa omiljenim kame-



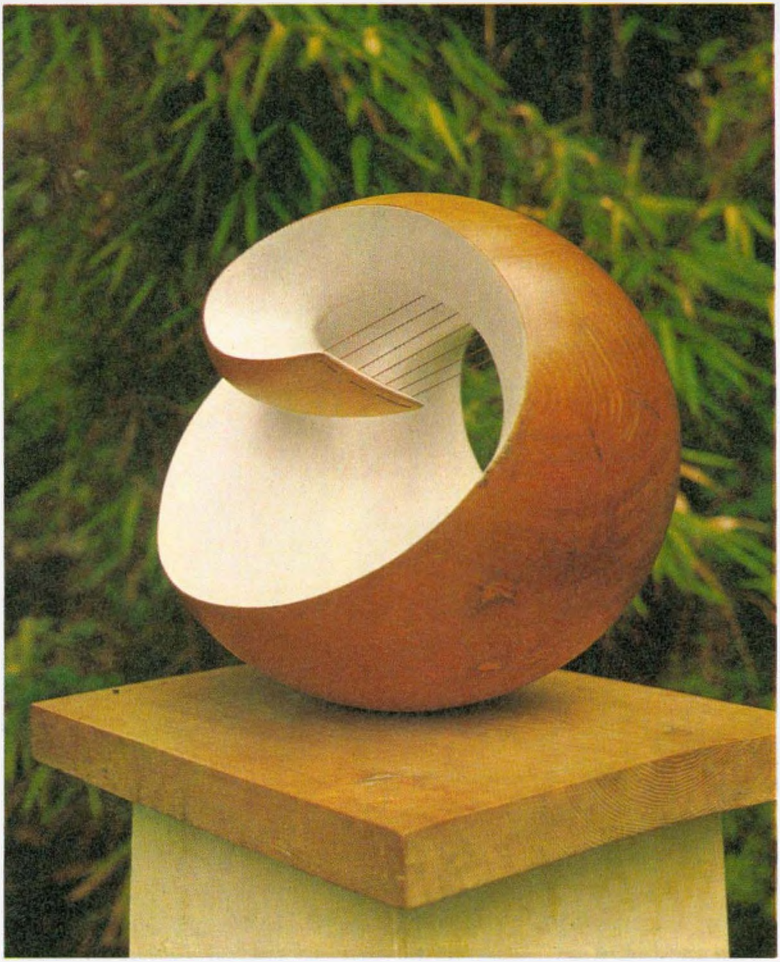
208. BARBARA HEPWORTH,
Dva oblika, 1937.



209. BARBARA HEPWORTH,
Probijena forma (amulet), 1962.

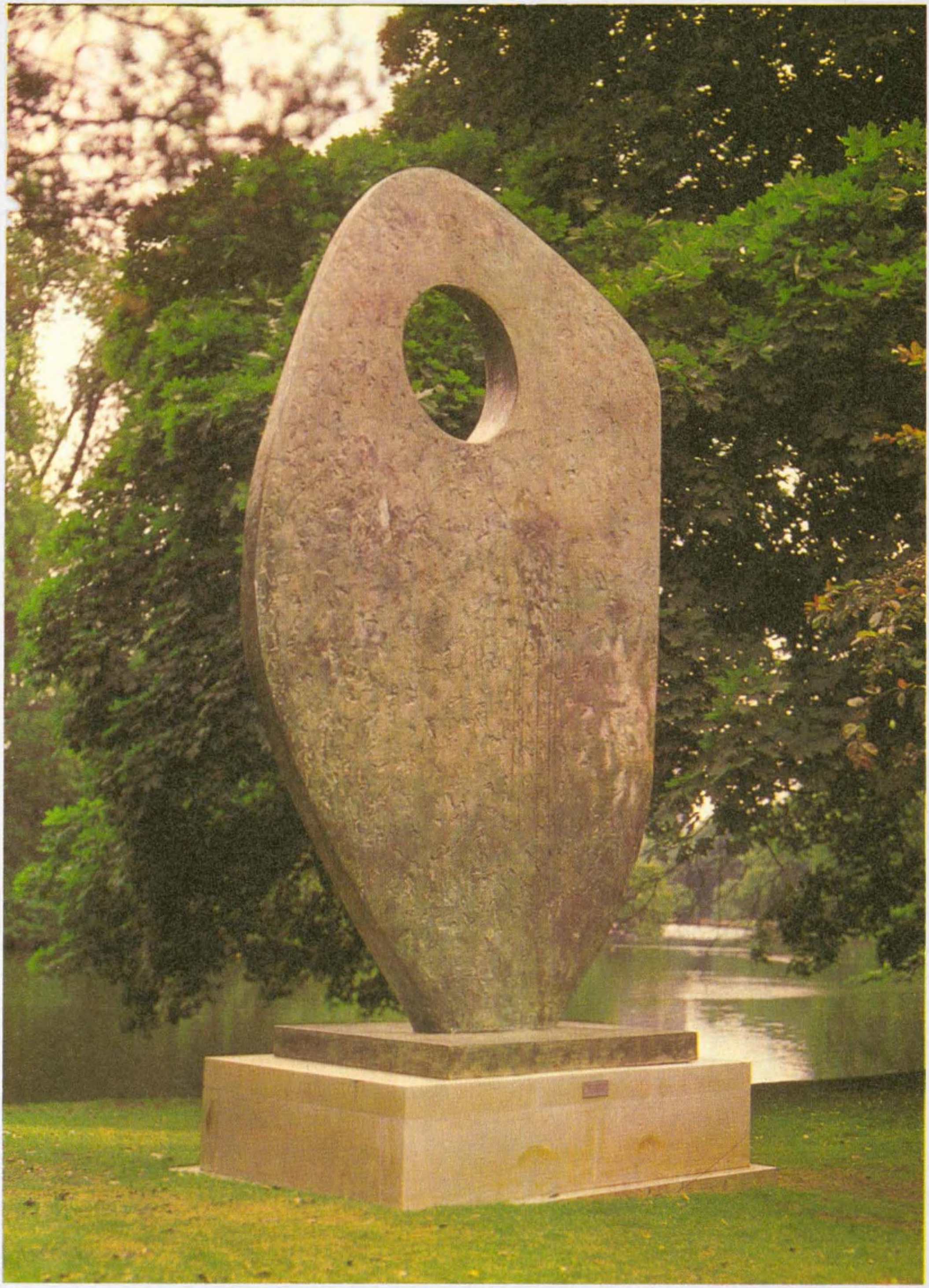
njem i kamenom prašinom. Nije lako opisati jedan izvanredan doživljaj ove vrste u nekoliko reči — jednostavnost i dostojanstvo umetnika; nadahnuće jedne posvećene radionice pune mlinskih kamenova koji služe kao postolja za klasične forme; nekoliko prsta debela prašina i iverje na podu; čitav veliki atelje ispunjen uzvinutim oblicima i tihim, mirnim oblicima, i sve to savršeno u nameri i strasno u izvedbi, bilo da je u mramoru, bronzi ili drvetu — sve me je to ispunilo osećanjem poniznosti koje mi je dotle bilo nepoznato.

Vrlo snažno sam osetila moć Brancusijeve integralne ličnosti i jasnog prilaženja materijalu. Sve što sam videla u ovom ateljeu-radionici samo je demon-

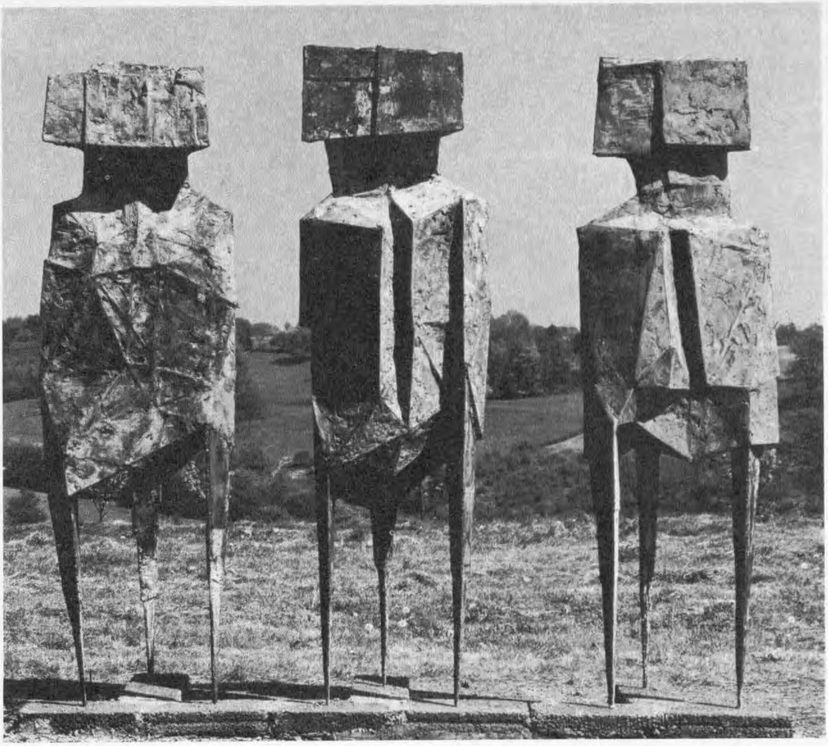


210. BARBARA HEPWORTH, *Pelagos*, 1946.

striralo tu ravnotežu između dela koja su bila u toku rada i onih gotovih skulptura koje su bile razmeštene okolo duž zidova, kao i humanizma koji je izgledalo da izvire iz svakog oblika. Smireni, za zemlju vezani oblici ljudskih glava, ili eliptičnih riba, ptica, koje kao da će da se vinu u nebo, ili veliki večiti stubovi u drvetu, naglašavali su to potpuno jedinstvo forme i materijala. Za mene koja sam odrasla u severnoj klimi, gde

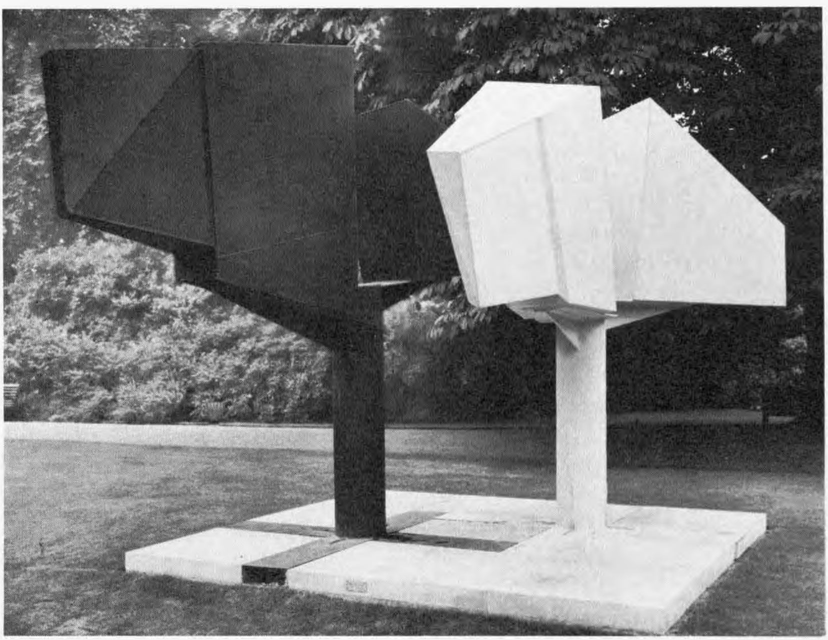


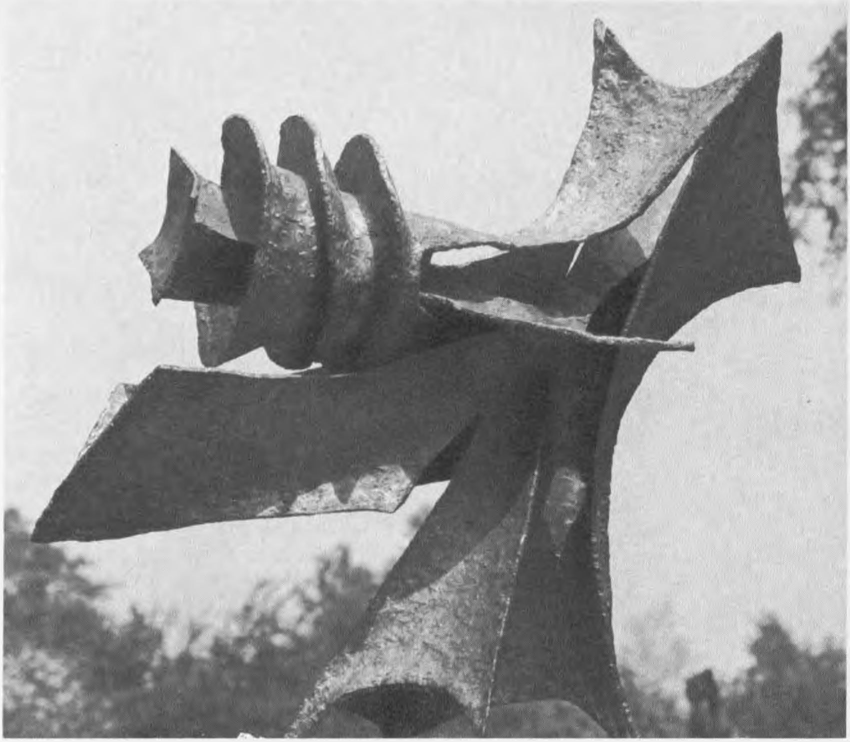
211. BARBARA HEPWORTH, *Jedinstvena forma (Spomenik)*, 1961—1962.



212. LYNN CHADWICK, *Straža,* 1960.

213. LYNN CHADWICK, *Krilate figure,* 1962.

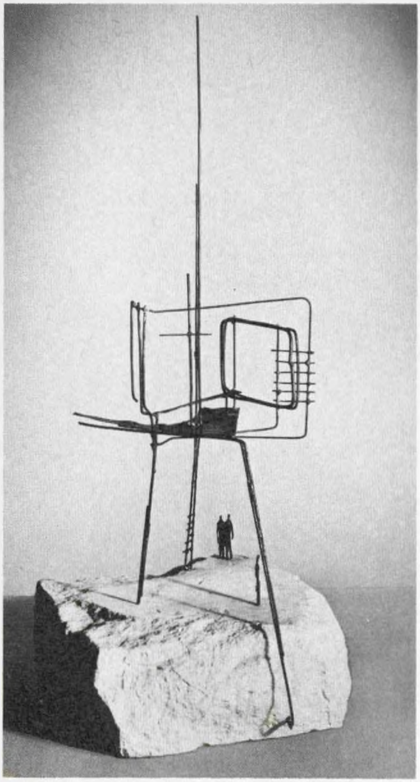




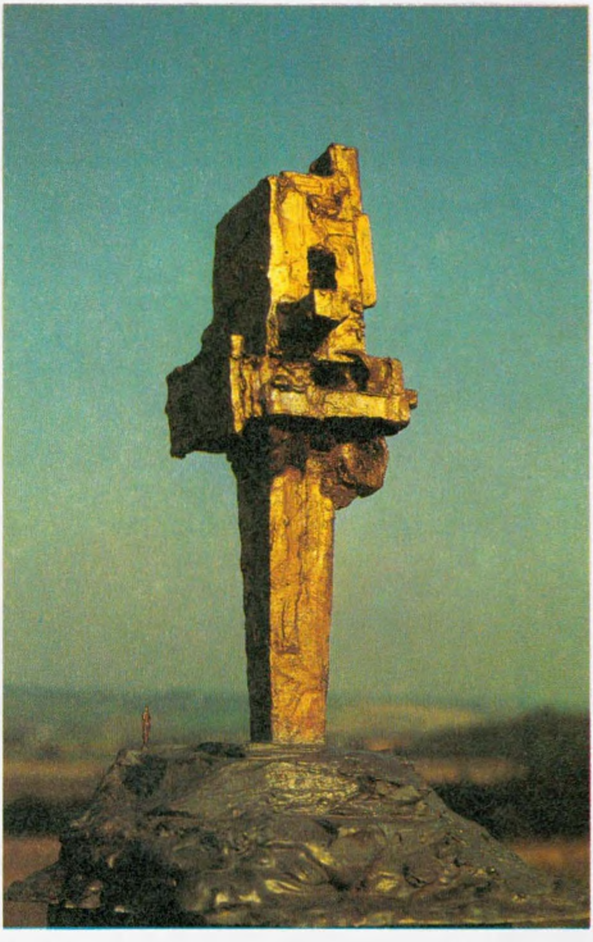
214. SEYMOUR LIPTON, *Mandragora*, 1959.

je pristup skulpturi bio okovan ozbiljnošću spomenika mrtvima — bilo je posebno otkrovenje videti dela koja pripadaju životnoj radosti spontanih, aktivnih i stihijskih oblika skulpture.[8]

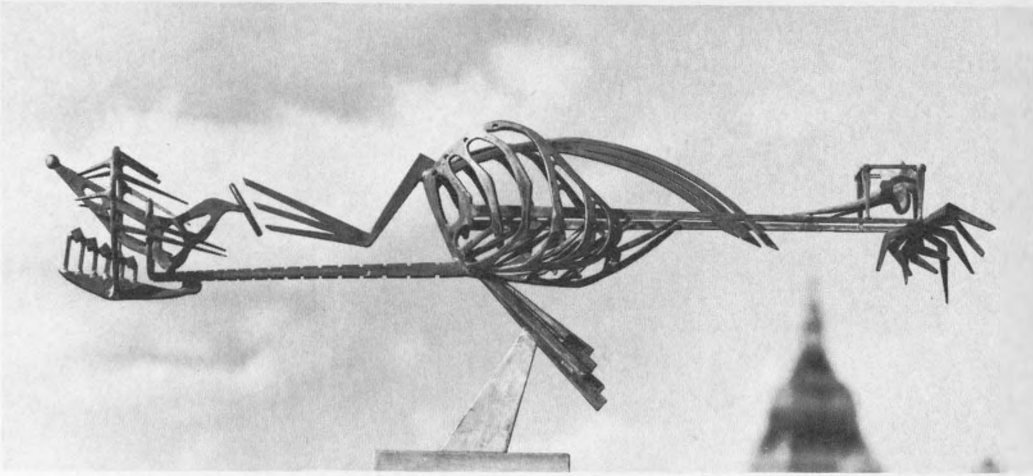
Delo Barbare Hepworth predstavlja bogatu razradu inspiracije koju je dobila prilikom posete Brancusiju. Njoj nedostaje Brancusijevo nasleđe folklornih motiva iz kojih je on uvek crpeo nadahnuće — ona je umesto toga otišla pravo u prirodu, kristalima i školjkama, stenama i moru, koje večito tka oblik. Kao Henry Moore, a naročito kao Brancusi, i ona je zadržala ljudsku figuru kao *point de repère* (polaznu tačku), idealan oblik u koji se svi oblici moraju sliti, radi našeg boljeg nagonskog poimanja. Ali, oblici i ritmovi u njenim najkarakterističnijim



215. REG BUTLER,
Projekt za spomenik nepoznatom političkom zatvoreniku, 1951—1952.



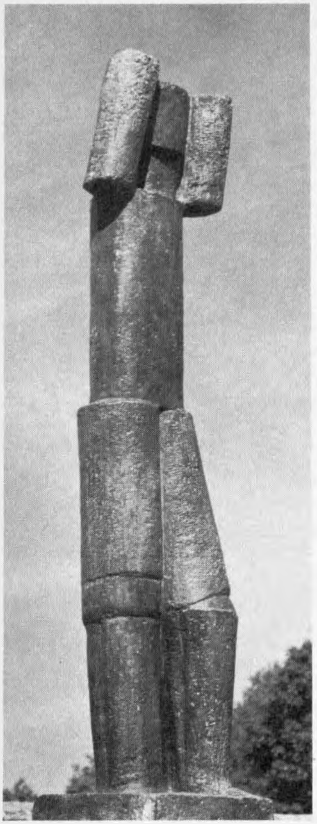
216. REG BUTLER,
Studija za veliku kulu, 1963.



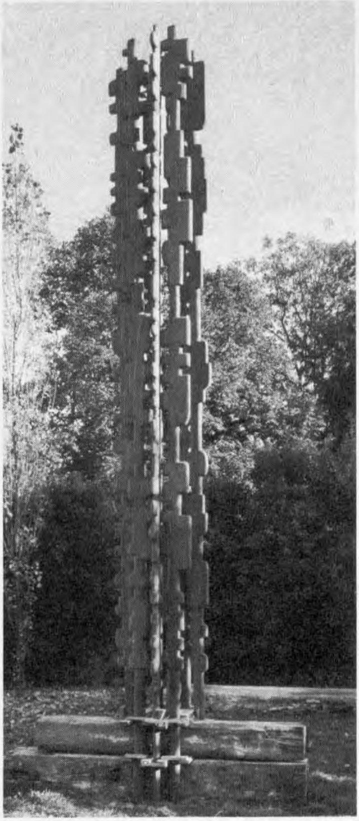
217. DAVID SMITH, *Kraljevska ptica*, 1948.



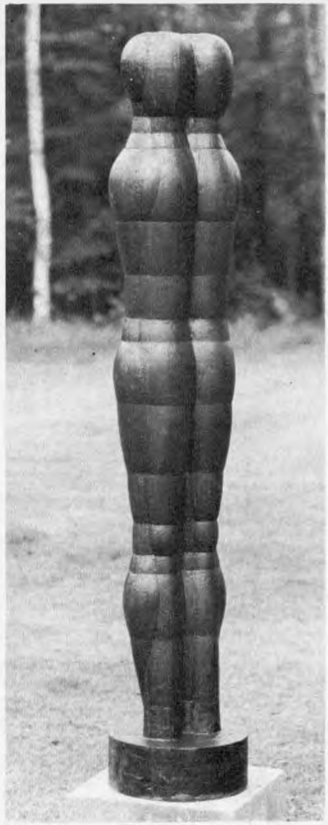
218. DAVID SMITH, *Kubovi IX*, 1961.



219. FRITZ WOTRUBA, *Figura s uzdignutim rukama*, 1956—1957.



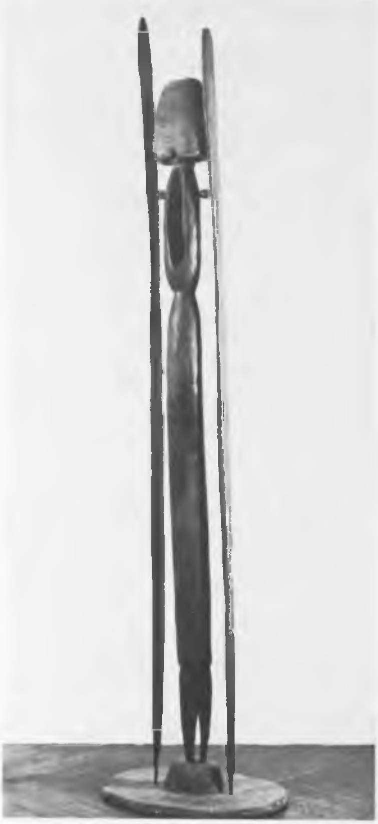
220. FRANÇOIS STAHLY, *Model za fontanu*

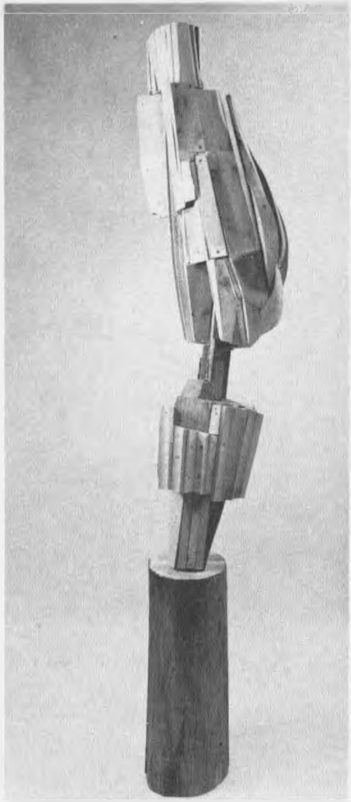


221. JOANNIS AVRAMIDIS, *Velika figura*, 1958.

delima oslobođeni su čak i ovog ograničenja i povinuju se Brancusijevoj definiciji: »Lepota je apsolutna pravda«.

Apsolutna pravda je možda takođe emancipacija od iracionalnijih vidova vitalizma. Čovek ne povezuje pravednost ili ravnotežu ili simetriju sa nekim Mooreovim figurama koje u sebi sadrže još više elemenat ktonskog, kao što su na primer, *Glenkilnski krst*, 1955—1956. godine (*sl. 171*), ili, čak, *Kralj i kraljica*, 1952—1953 (*sl. 172*). Postoji jedan element u Mooreovom delu kojeg nema kod Brancusija, Arpa ili Hepworthove, a koji potiču iz jednog dubljeg sloja nesvesnog — senke, kako je Jung nazivao, i ovaj





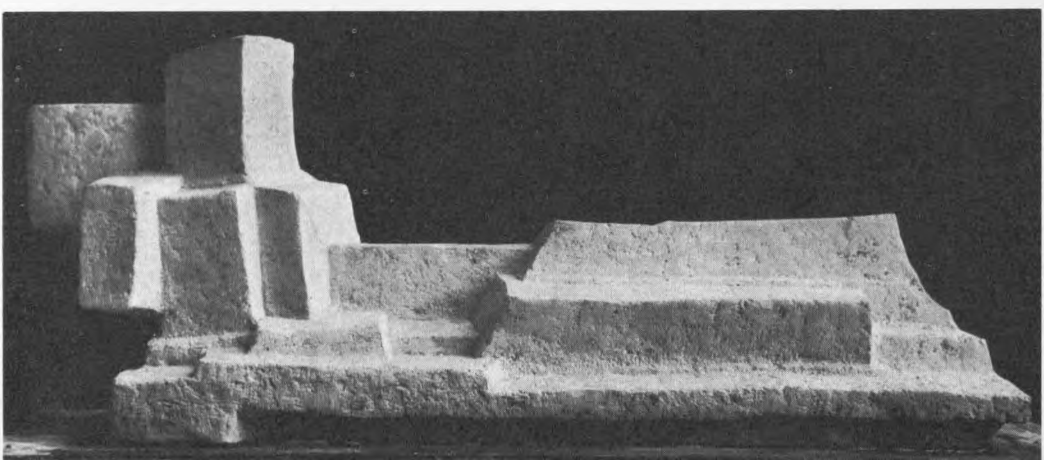


222. LOUISE BOURGEOIS,
Usnula figura, 1950—1959.

223. PETER STARTUP,
Figura koja pada, 1960.

224. RUDOLF HOFLEHNE
Dorska figura, 1958.

225. FRITZ WOTRUBA, *Ležeća figura,* 1960.





226. MIRKO, *Kompozicija sa himerom,* 1949.



227. ÉTIENNE-MARTIN, *Lanleff, stan br. 4,* 1962.

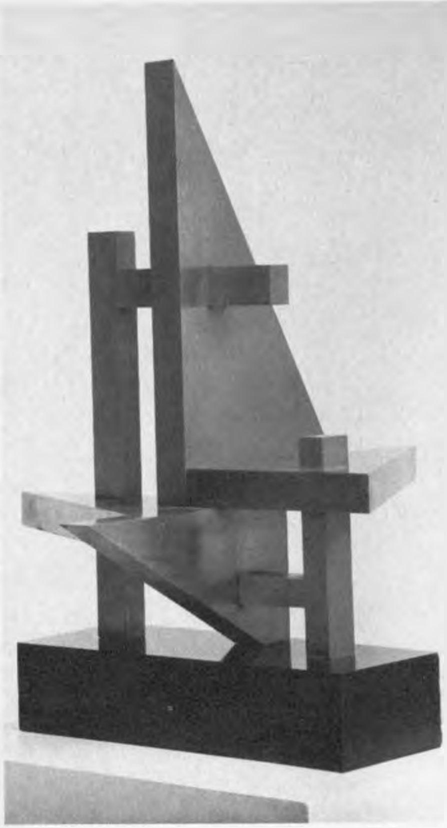
elemenat je svojstven delu mnogih drugih skulptora vitalističke tradicije — Albertu Giacomettiju (*sl. 139—142, 146 —148*), Germainei Richier (*sl. 251*), Theodoreu Roszaku (*sl. 241*), Lucianu Minguzziju (*sl. 186*), Regu Butleru (*sl. 215—216*), Lynnu Chadwicku (*sl. 212—213*) — i pojedinim skulpturama slikara Maxa Ernsta (*sl. 143—145*) i Joana Miróa (*sl. 152—155*). Svi ovi umetnici su u potrazi za delotvornim predstavama koje posreduju između haosa nesvesnog i »apsolutne pravde« ili poretka koji umetnost nameće ovome haosu, utoliko ukoliko se on oslobađa u trenucima »inspiracije«.

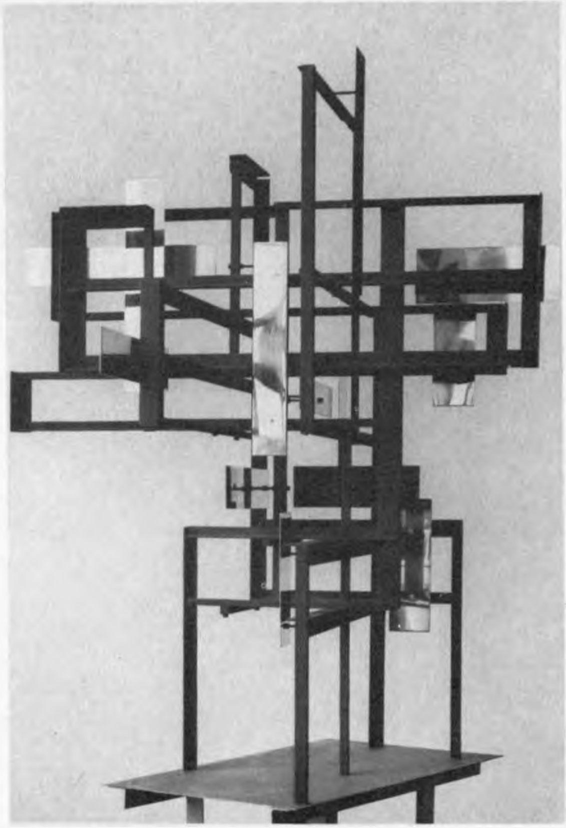
Brancusi je posebno plodan u predstavama koje iz-



228. ETIENNE-MARTIN, *Veliki par*, 1949 (desno)

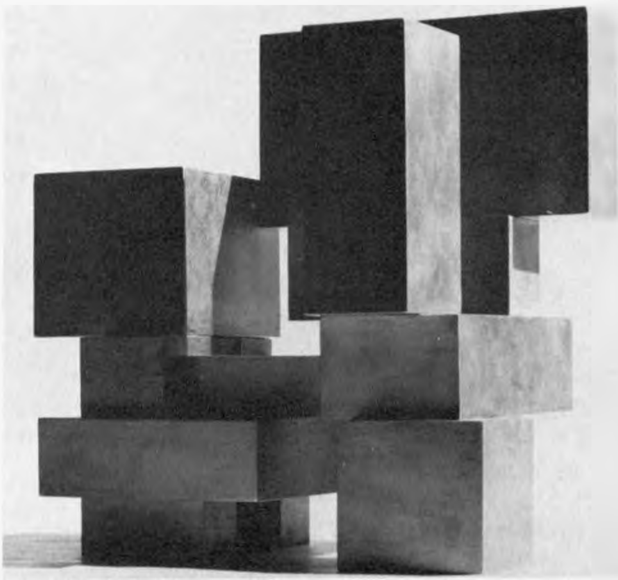
229. ETIENNE-MARTIN, *Noć*, 1951 (levo)



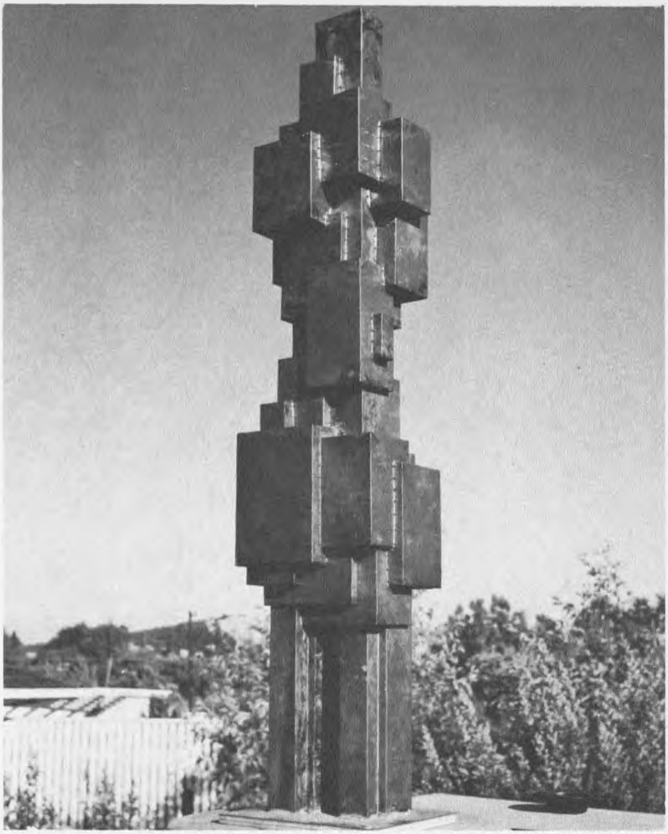


230. ANDRE VOLTEN,
Arhitektonska konstrukcija, 1958.

231. NICOLAS SCHÖFFER,
Prostorna dinamika br. 19, 1953.

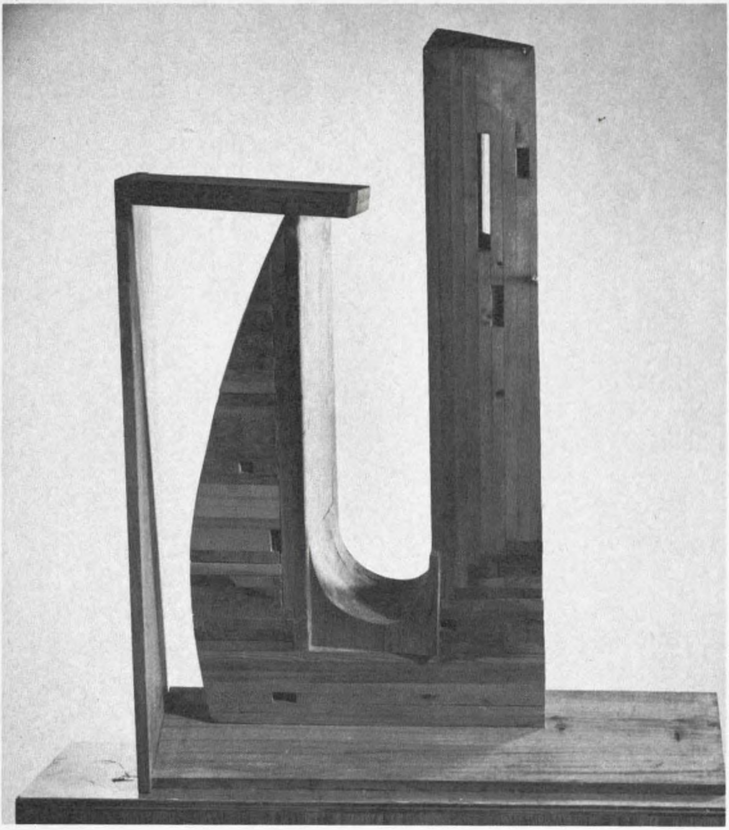


232. HANS AESCHBACHER,
Figura XI, 1960.



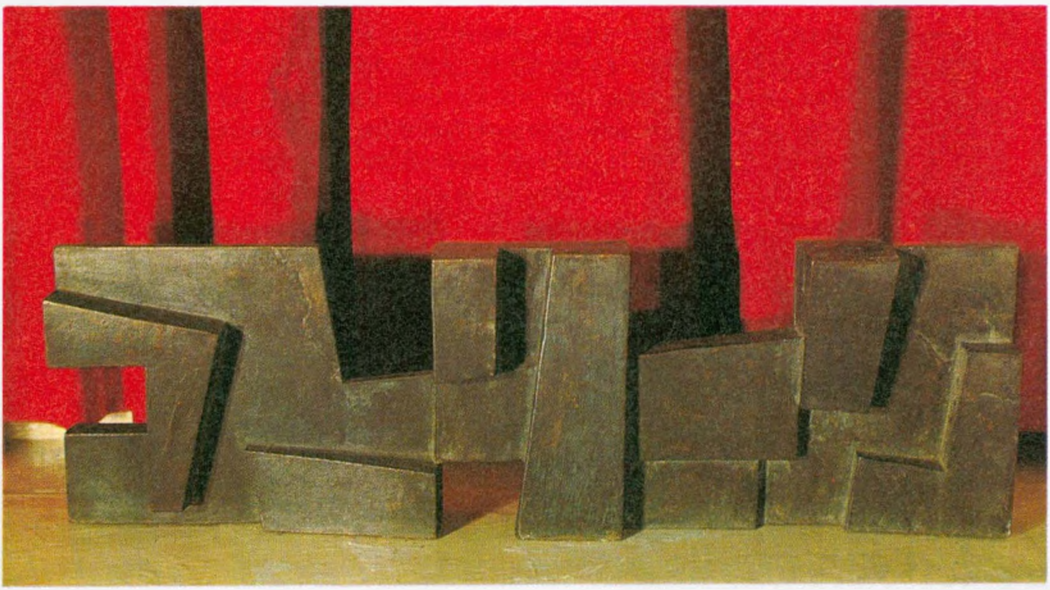
233. JACQUES SCHNIER, *Kubične varijacije u pravougaonom stubu*, 1961.

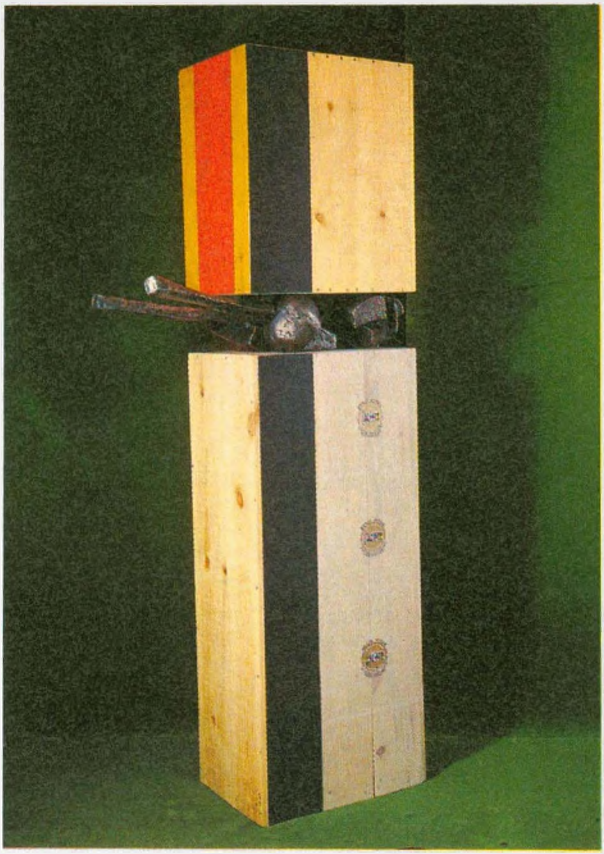
gleda posreduju između praiskonskih sila i metafizičkog poretka. Najbolji primer za to su njegovi *Adam i Eva* (*sl. 46*) skulptura u vidu stuba, gde su simboli rađanja i plodnosti »stilizovani« u precizne geometrijske forme. Mooreov *Glenkilnski krst* (*sl. 171*) izgleda da ima slično značenje, ali oblik ostaje nepravilan — čak je i »krst« zaobljen i humanizovan, a podnožje i osnova deformisani. Izgleda da nema šta da se bira između ova dva spomenika koja se smatraju »delotvornim predstavama«. Ne smemo brkati poredak sa pravilnošću ili simetrijom; postoji poredak koji proističe iz ravnoteže ili rasporeda nepravilnih elemenata, koji ima neko značenje. Uopšteno rečeno, moderno



234. GABRIEL KOHN, *Encliticus Urbanus*, 1962.

235. ROBERT ADAMS, *Maketa za dekorativni zid*, 1956.

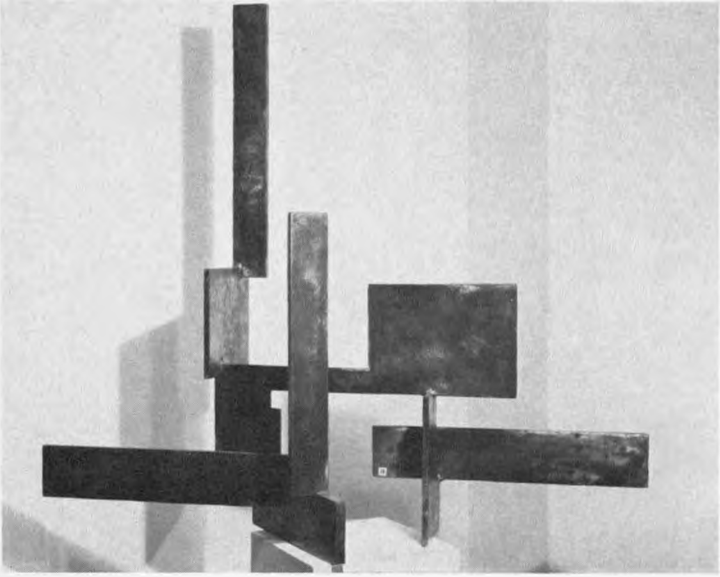




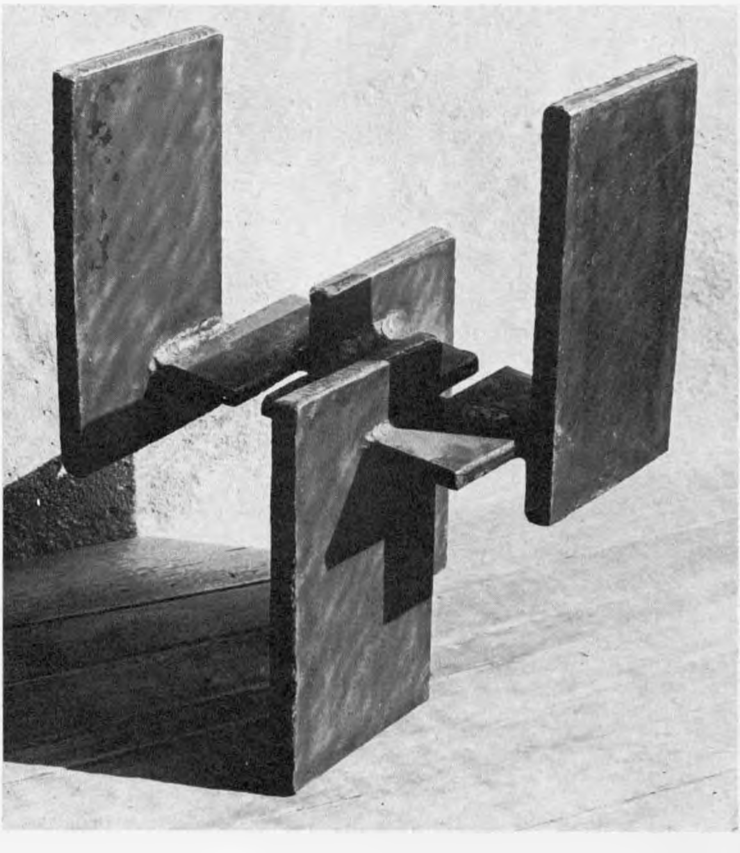
236. HUBERT DALWOOD,
Velika sloboda, 1963.

se opredeljuje, čak i u drugim umetnostima kao što su poezija i muzika, za princip neopredeljenosti, za oblike pre u dinamičnom nego statičkom odnosu, izvor koji ispreda bajke oblika, kako to kaže Arp u jednoj svojoj pesmi.

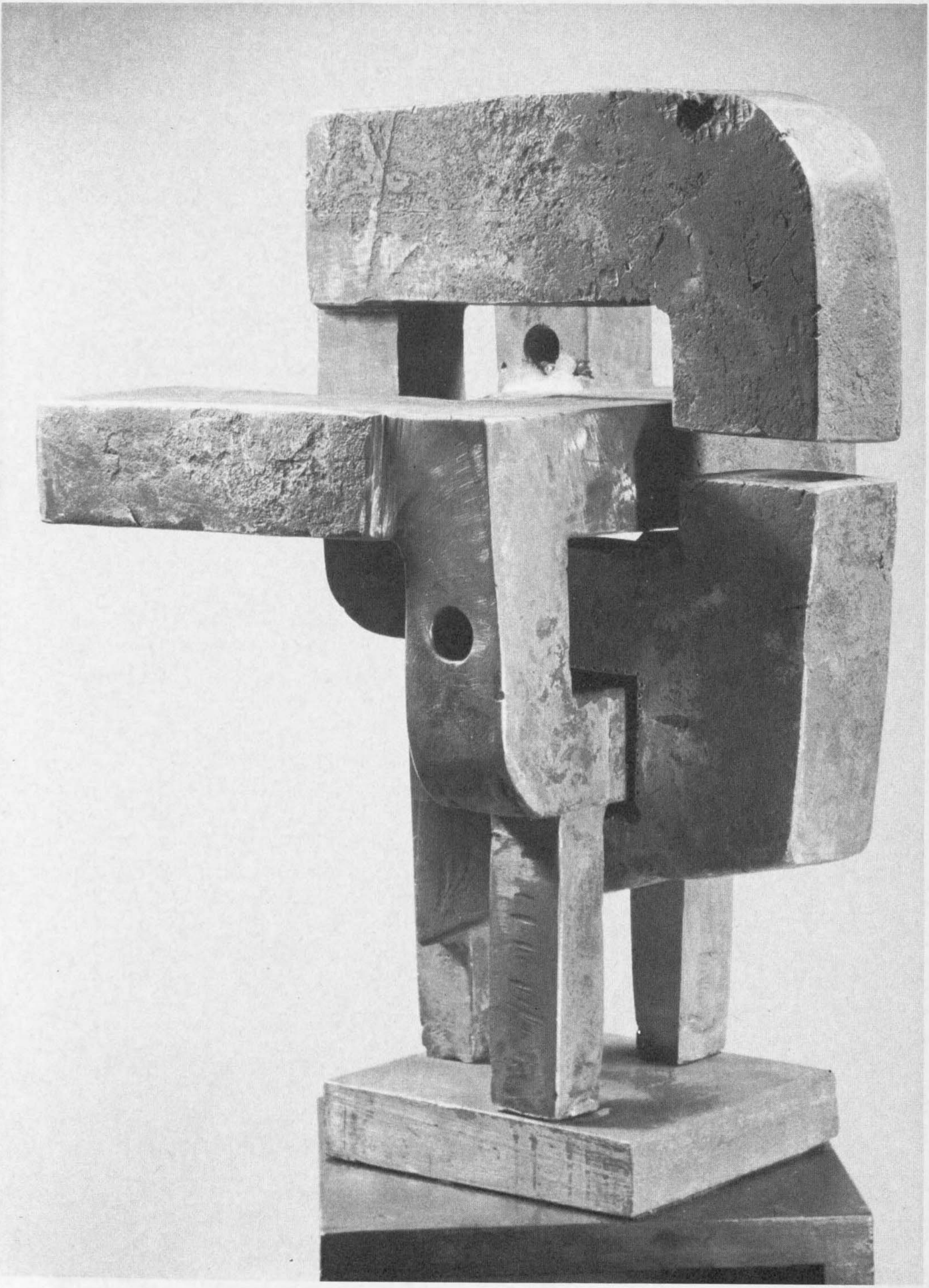
Možda je uzaludan napor da se pod odeljak o vitalizmu podvede toliki broj tako različitih eksperimenata modernog skulptora. Slučaj Giacomettija predstavlja tipičnu dilemu za istoričare. Nema nijednog umetnika današnjice koji je toliko zaokupljen bajkom — tajnom mesta koje predmet zauzima u prostoru. Već sam pomenuo nadrealističku fazu Giacomettijevog rada, njegove »prozirne konstrukcije« koje izazivaju duboko osećanje uznemirenosti.



237. MARINO DI TEANA, *Oslobođeni prostor i masa — u čast arhitekture,* 1957.



238. CAREL VISSER, *Fuga,* 1957.



239. BERNHARD LUGINBÜHL, *USRH (Stegača za prostor)*, 1962.

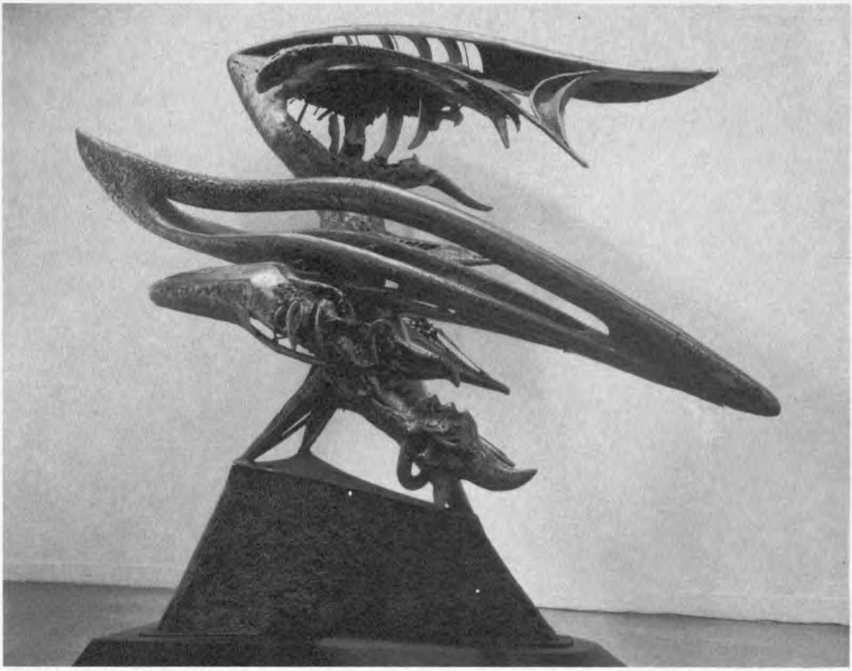
Od tada Giacometti prodire vrlo sporo u tajanstveni svet prostora. Možda ima ljudi za koje prostor nije misterija, ali veliki naučnici kao što je Einstein ne spadaju među te, a pogotovu ne veliki umetnici kao što je Giacometti. Ima osećanja kada je prostor između mene i neke ličnosti u sobi ili nekog drveta na vidiku mnogo tajanstveniji nego ta ličnost ili to drvo — svaka vizija je neizvesna opsena. »Razdaljina između jedne nozdrve i druge je kao Sahara, bezgranična i nedokučiva.«[9] Ma koliko bio zaokupljen ovim svojim subjektivnim razmišljanjima, i ma koliko nestvarne bile figure koje je stvorio da izraze jednu prolaznu emociju, one su ipak »ličnosti« — nisu priviđenja, već ikone; one su predmeti koji *materijalizuju* opsene, delotvorne predstave numinoznog, onoga praga koji deli ego od stvarnosti.

Stvoriti *ikonu*, likovni simbol umetnikovog unutarnjeg osećanja numinoznosti ili misterije, ili možda samo nepoznatih dimenzija emocije i doživljaja, cilj je većine modernih skulptora — tu se odmah misli na Germaine Richier (*sl. 251*) i Étienne-Martina (*sl. 227—229*) na britanske skulptore Kennetha Armitagea (*sl. 254—256*), Chadwicka (*sl. 212—213*), Dalwooda (*sl. 236*) i Paolozzija (*sl. 269—270*), na italijanske Mirka (*sl. 226*) i Minguzzija (*sl. 186*), na američke Theodorea Roszaka (*sl. 241*) i Davida Smitha (*sl. 217—218*) i na mnoge druge. Kritički, naravno, mogle bi se napraviti mnoge razlike i moglo bi izgledati, na primer, da se malo zajedničkog može naći između kasnije humanističke skulpture Rega Butlera i bezličnih robota Eduarda Paolozija (*sl. 172—173*). Ali, sa opštije tačke gledišta čini se da jedan zajednički cilj proističe iz njihovih tako različitih koncepcija forme. Opsežna definicija ciljeva svakog studenta umetnosti koju daje Reg Butler mogla bi poslužiti kao isto tako opsežna definicija ciljeva modernog umetnika uopšte:

> Anatomska organizacija ne samo ljudskih bića, već i životinja, biljaka, bakterija, kristala, stena, mašina i građevina. Jednostavnost i složenost njihovih oblika, njihove artikulacije, raspored naglasaka i napona u ži-

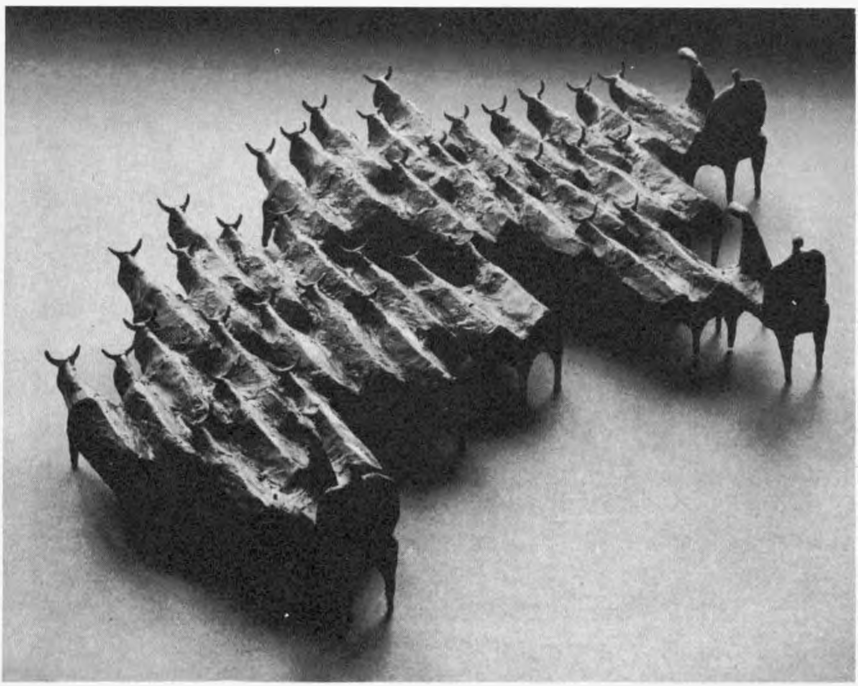


240. ANDRÉ BLOC, *Dvostruko pitanje*, 1958.



241. THEODORE ROSZAK, *Noćni let,* 1958—1962.

242. FRITZ KOENIG, *Krdo X,* 1958.



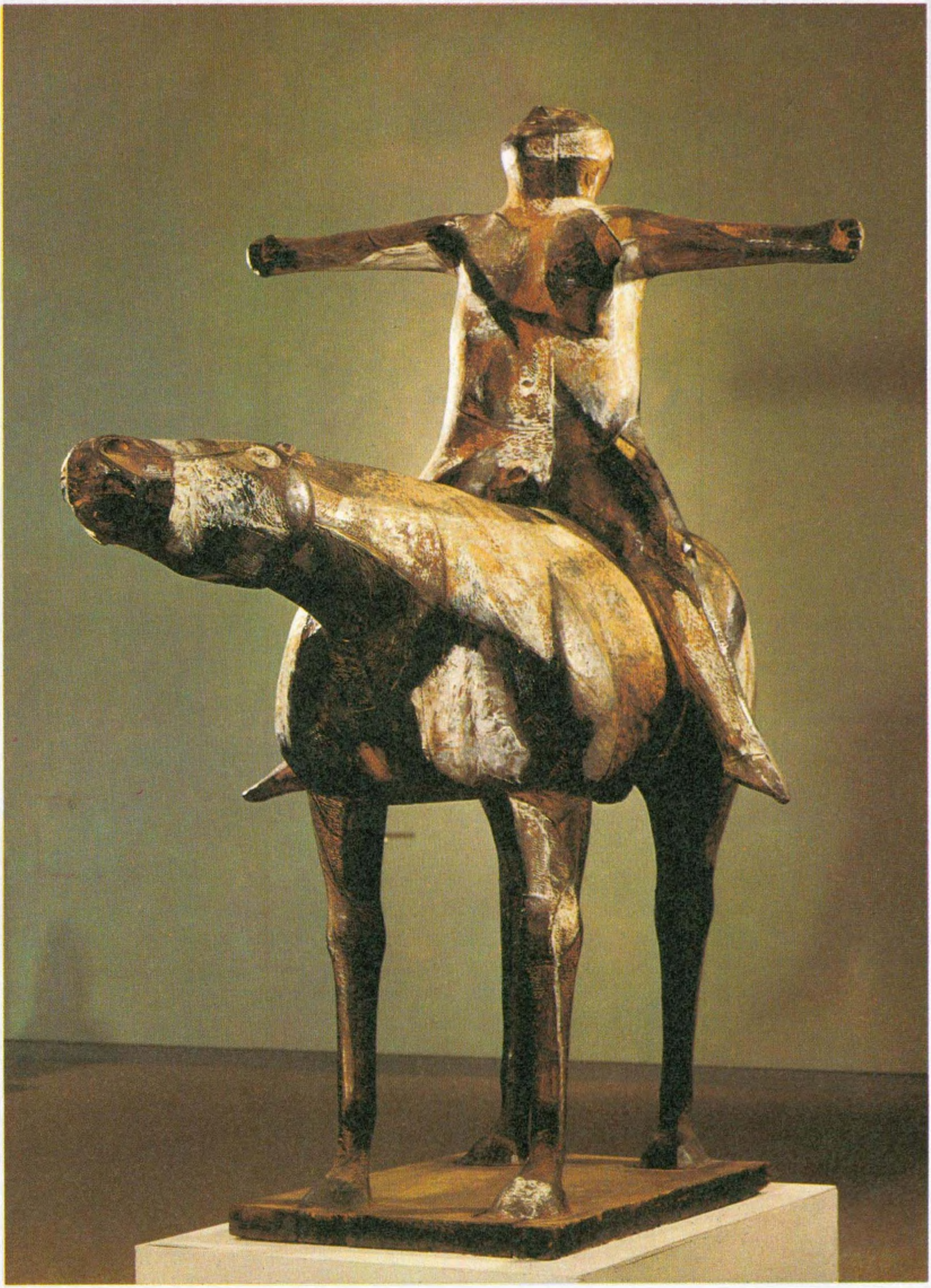


243. MICHAEL AYRTON, *Ikar III*, 1960.



244. RALPH BROWN, *Žena koja korača*, 1962.

vim i neživim tkivima. Prepoznavanje svojstava stvari; njihove čvrstine i mekoće, težine i lakoće, zategnutosti i labavosti, hrapavosti i glatkoće. Prepoznavanje jedinstvenosti i sličnosti, ritmova i analogija, razlika. Karakter prostora, definicija prostora, prodiranje tela u prostor. Priroda osvetljenja, određivanje njime onoga što vidimo (za razliku od onoga što upoznajemo na drugi način, a ne čudom vida sa jedne utvrđene tačke u prostoru). Nove vrednosti boje. Način na koji je naše tumačenje stečenog iskustva kontrolisano sredstvima pomoću kojih poimamo.[10]



245. MARINO MARINI, *Konj i jahač*, 1949—1950.

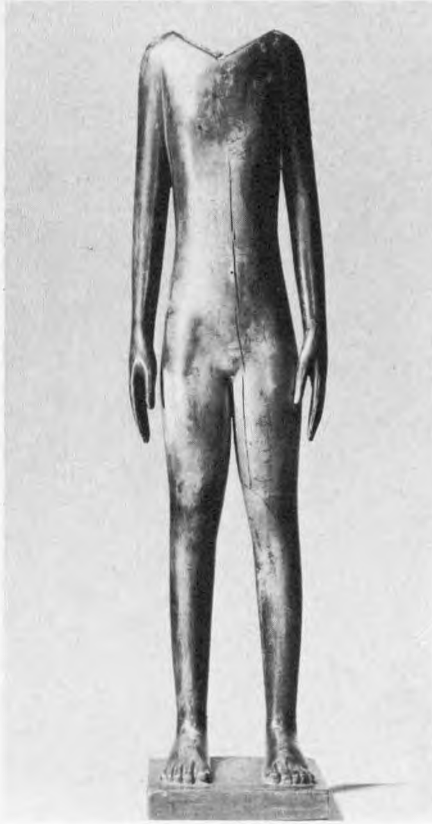


246. MARINO MARINI, *Portret Igora Stravinskog*, 1951.

Poslednja rečenica u ovom navođenju možda je najvažnija, jer je kvalitet umetničkog dela uvek određen suptilnim međuodnosima čistote percepcije i suštine stvari; tačnije »suština«, bilo da je to Brancusijeva »apsolutna pravda«, ili Giacomettijevo »tečno srebro oko mene«, ili Paolozzijev »racionalni poredak u tehnološkom svetu« koji je »isto tako opsenjujući kao i fetiši kongoanskog vrača«, mora biti otkrivena sredstvima koja su strogo estetska. Primamljivo lako je tumačiti mnoge raznovrsne pojave moderne umetnosti kao izraz nekog straha (Angst) ili očajanja koje je posledica otuđenja što je preovladalo u našoj tehnološkoj civilizaciji — kao »geometriju straha«,



247. MARINO MARINI, *Igrač*, 1954.



248. EWALD MATARÉ, *Torzo*, oko 1926.

kako sam ja to jednom nazvao. U gradu Darmstadtu je 1963. organizovana uzbudljiva izložba pod nazivom »Zeugnisse der Angst in der moderner Kunst« — svedočanstva nespokojstva u modernoj umetnosti. U skulpturi ona je obuhvatila dela Giacoma Manzùa, Marina Marinija, Jacquesa Lipchitza, Maxa Ernsta, Maxa Beckmanna, Germaine Richter, Lynna Chadwicka, Kennetha Armitagea, Henry Moorea, Rega Butlera, Alberta Giacomettija, Leonarda Baskina, Theodorea Roszaka, Umberta Mastroiannia i Agenorea Fabbrija — što znači onu vrstu skulpture kojom se ja uglavnom bavim u ovom poglavlju. Iako se

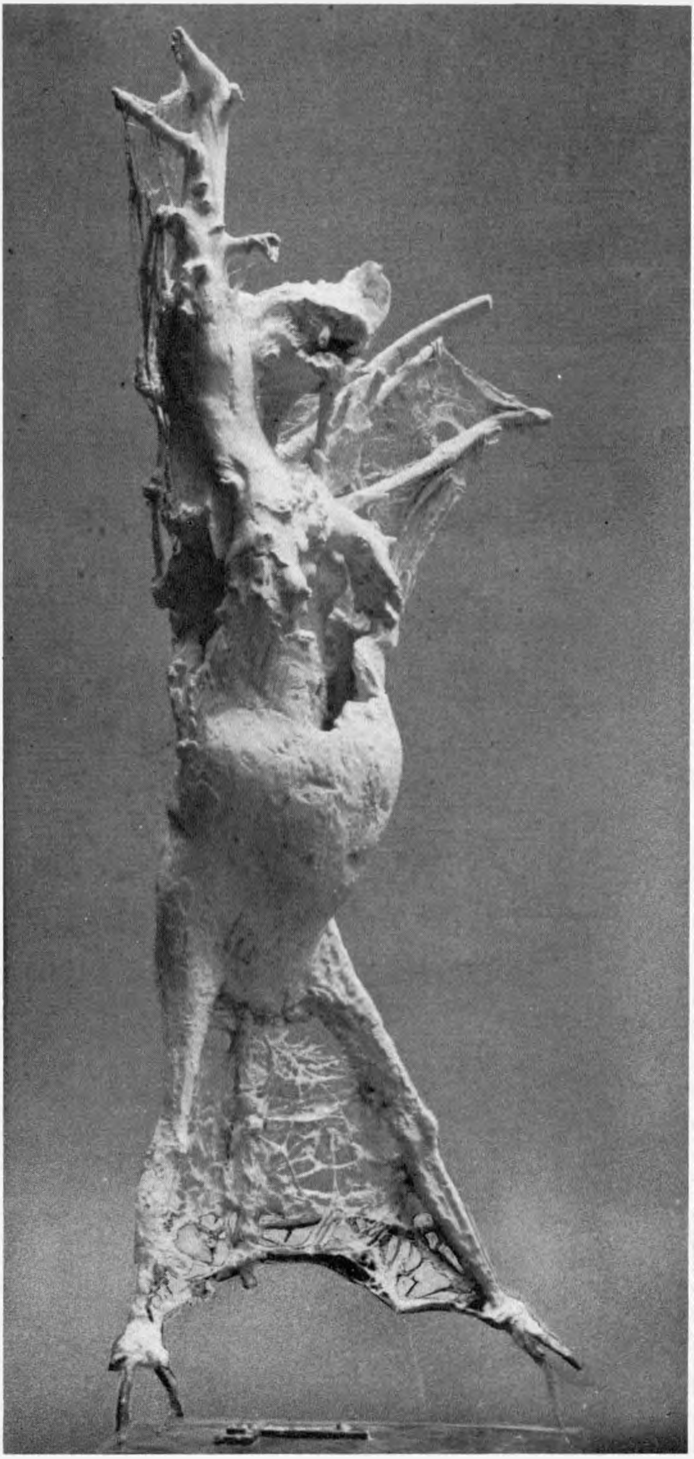


249. GIACOMO MANZÙ,
Devojka na stolici, 1955.



250. EMILIO GRECO,
Sedeća figura, 1951.

ne može dovesti u pitanje ova opšta karakteristika skulpture izložene u Darmstadtu, ona se ipak zasniva pre na »iskusvenosti«, nego na »sredstvima pomoću kojih poimamo« — na sadržaju, pre nego na formi. Nema nespokojstva u umetnosti Brancusijevoj, a ono nije isključivo osećanje u delima Moorea, Hepworthove ili Butlera, ma koliko to bilo jedno stalno raspoloženje umetnika kao što su Giacometti ili Germaine Richier. Strah (čak i kao patološko stanje) u veoma malom broju slučajeva nije pomešan s nadom; u ljudskom duhu se naizmenično smenjuju osećanje očaja i osećanje velike radosti. U zaključ-

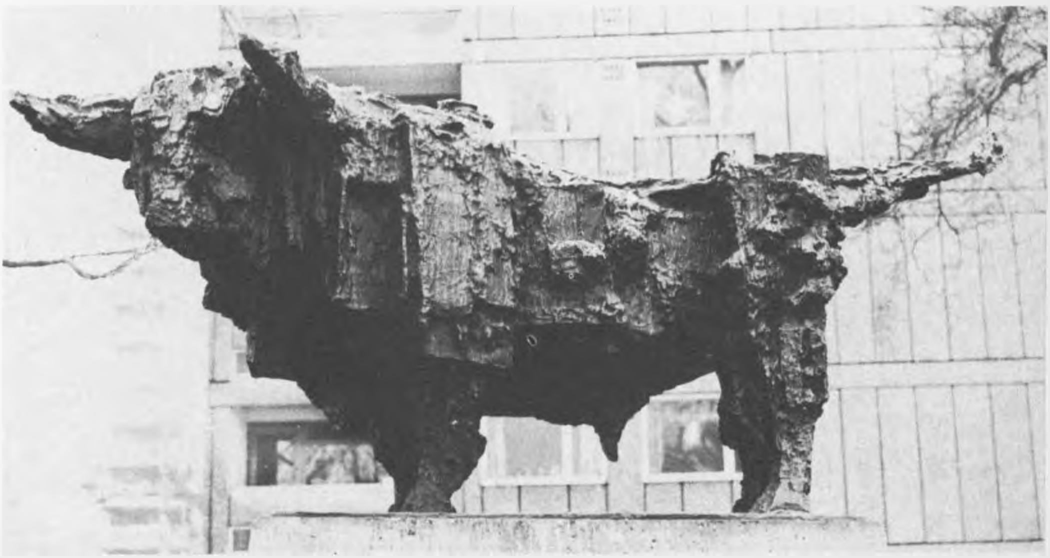


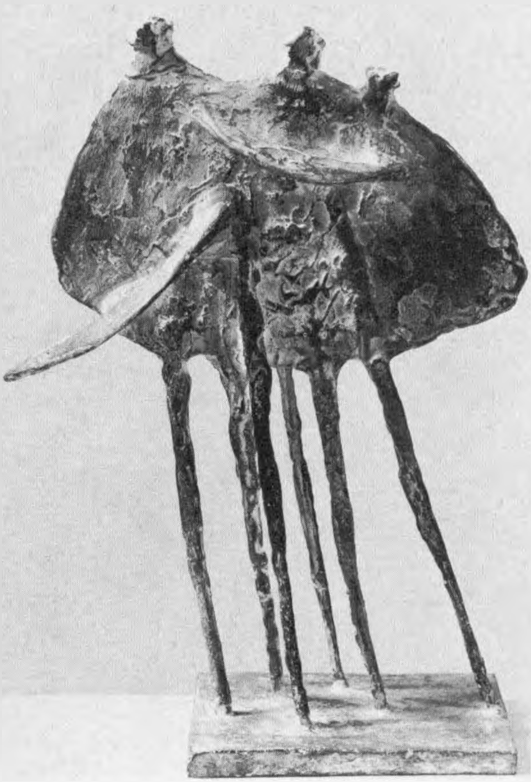
251. GERMAINE RICHIER, *Slepi miš*, 1952



252. ELIZABETH FRINK, *Ptica vesnik III*, 1960.

253. ROBERT CLATWORTHY, *Bik*, 1956—1957.

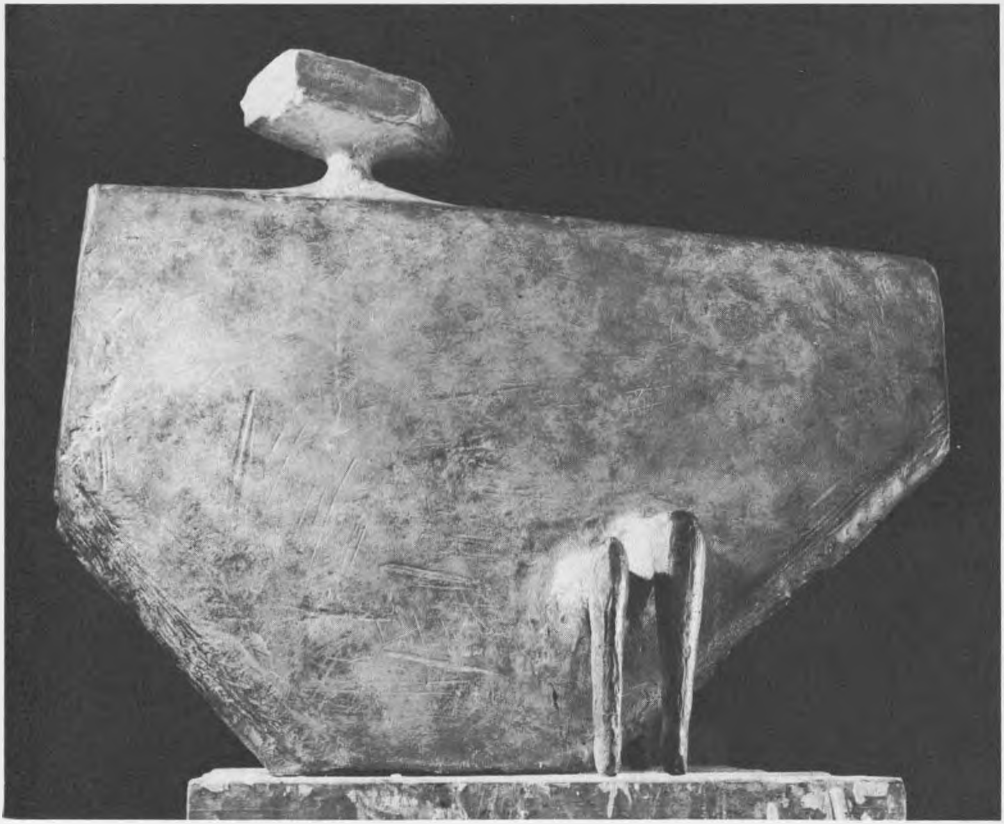




254. KENNETH ARMITAGE,
Grupa u hodu, 1951.

255. KENNETH ARMITAGE, *Figura koja leži na boku* (verzija V), 1958-59.





256. KENNETH ARMITAGE, *Pločasta figura*, 1961.

ku članka koji je priložen katalogu za izložbu u Darmstadtu, nemački kritičar Werner Haftmann dao je sledeću duboku opservaciju:

> Ako još jednom pogledam ceo moj prikaz ove izložbe, onda mi se čini da moram da napišem sve ponovo i to sa sasvim suprotnog stanovišta. Jer, ono što opisujem samo je delimičan vid, samo naličje jedne sveobuhvatnije celine. Uznemirenost, kažemo, ima kao svoju suprotnost »utopijsku perspektivu«. Ali to je u stvari Nada. U tom znaku trebalo bi sve napisati ponovo i videti ponovo. Taj zadatak nije meni dodeljen. Izložba se bavi nespokojstvom našeg vremena. Pitanja koja



257. UMBERTO MASTROIANNI,
Osvajanje, 1954.



258. RUDOLF BELLING,
Trostruki akord,
model 1919,
odlivak 1950.



259. HANS P. FEDDERSEN, *Kompozicija*, 1963.

postavlja apsolutno su opravdana sve dok budemo shvatili da je to samo jedan deo pitanja. A ovo znamo: u svako svestrano razmatranje ovog pitanja moraju se pored strahovanja uključiti i nade našeg vremena.[11]

Umetnik nesvesno odražava uznemirenost svoga vremena, ali on ne bi imao stvaralačke snage kad bi bio potpuno ispunjen očajanjem. Svaki umetnik stvara na bazi postavke koju je izrazio William Blake: *Snaga je večno blaženstvo.*

Ova je glava ispala suviše opširna. Zaključiću je listom petnaest značajnih dela moderne skulpture koja će, uz po-



260. BERNARD MEADOWS, *Velika pljosnata ptica,* 1957.

moć priloženih ilustracija, omogućiti čitaocu da prati hronološki razvoj vitalizma u modernoj skulpturi.

I	1893—7.	Rodin, *Spomenik Balzaku* (*sl. 4*)
	1893.	Medardo Rosso, *Razgovor u vrtu* (*sl. 3*) Ova dva dela započeta iste godine predstavljaju prvo odlučno odvajanje od klasičnog ograničenja u skulpturi. Ideal nije više »lepota«, već »vitalnost«.
II	1909—10.	Picasso, *Glava žene* (*sl. 54*) Prevođenje dinamike kubizma u trodimenzionalnu formu.
III	1912.	Umberto Boccioni, *Razvoj boce u prostoru* (*sl. 120*)



261. RAOUL UBAC, *Reljef*

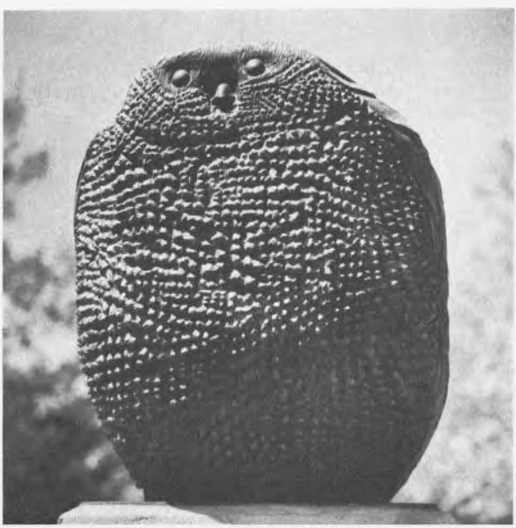


262. DUŠAN DŽAMONJA, *Metalna skulptura, br. 3*, 1959.

	1913.	Aleksandar Arhipenko, *Boks-meč* (*sl. 124*) Predmet postaje izgovor za predstavljanje pojma kretanja u prostoru.
IV	1919.	Brancusi, *Ptica u prostoru* (*sl. 130*) Ideja (let) i vitalna forma (ptica) savršeno sjedinjene.
V	1928.	Jacques Lipchitz, *Ležeći akt sa gitarom* (*sl. 166*)
	1929.	Henry Moore, *Ležeća figura* (*sl. 167*) Nađen je simbol za ideju: prauzorna forma.
VI	1930—1.	Picasso, *Konstrukcija (Glava)*, kovano

		gvožđe (*sl. 58*). Prvi totem: otelovljenje vitalnih sila u magijsku ikonu.
VII	1933.	Alexander Calder, *Mobile* (*sl. 67*) Stvarni pokret uveden u skulpturu.
VIII	1937—8.	Naum Gabo, *Konstrukcija u prostoru* (*sl. 108*) Dematerijalizacija supstance: sâm prostor.
IX	1948—9.	Alberto Giacometti, *Gradski trg* (*sl. 146*) Evokacija misterije prostora.
X	1952.	Germaine Richier, *Slepi miš* (*sl. 251*) i drugo. Evokacija zlokobnog. Richier ispituje procese »raspadanja«.
XI	1955—6.	Henry Moore, *Glenkilnski krst* (*sl. 171*) Mooreov vitalizam se poistovećuje sa iskonskim prasilama.
XII	1962.	Eduardo Paolozzi, *Hermafrodični idol* (*sl. 272*) Još uvek vitalni totem mehanizacije.

Radi jednostavnosti ograničio sam ovu »tabelu« na dvanaest etapa razvitka, ali se mora shvatiti da je ovaj proces bio neprekidan i da je i nekoliko drugih skulptora (Laurens, Pevzner, Miró, Butler, Marino Marini, Étienne-Martin, Chadwick, Armitage, Karl Hartung, François Stahly i mnogi drugi) dalo svoj veliki doprinos vitalnoj predstavi u modernoj skulpturi.

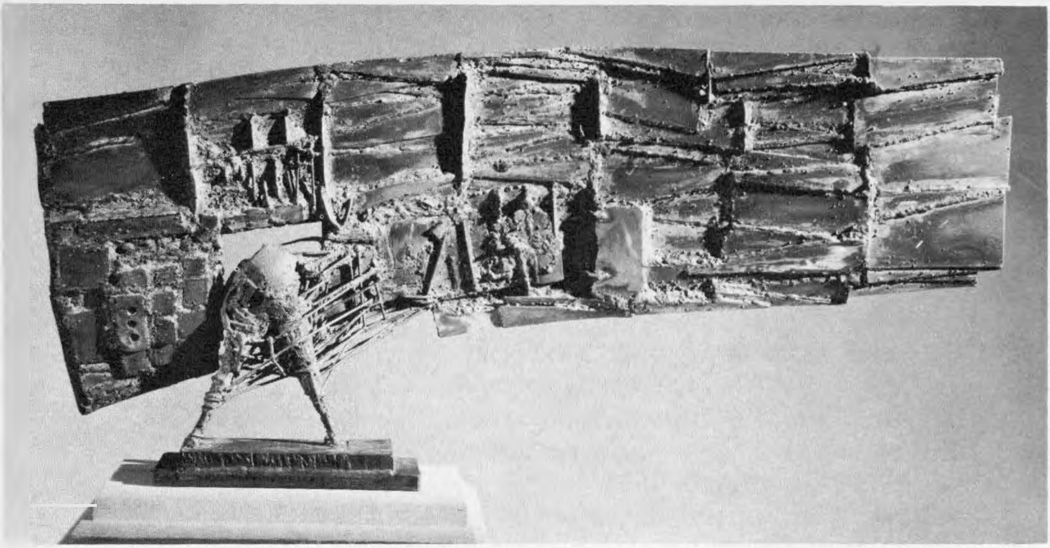


263. LEONARD BASKIN, *Sova,* 1960.

Difuzija stilova

U poređenju sa slikarstvom, razvoj skulpture posle drugog svetskog rata pokazuje izvestan nedostatak povezanosti i određenosti. U slikarstvu postoji sve veći naglasak na apstraktnom ekspresionizmu, a videli smo i pojavu nove škole »akcionog slikarstva«. Akciono slikarstvo, mada je izrazito pokret vezan za određenu geografsku oblast (Sjedinjene Američke Države, posebno grad Njujork) »logički« je nastavak ekspresionističkog stila i ono što mu daje posebno obeležje (utapanje u medijum, predavanje »konkretnim piktoralnim senzacijama«) to je suštinski slikarski elemenat. Skulptor ne može da parafrazira Pollockovu dobro poznatu tvrdnju i da kaže: »Kad sam *u* svojoj skulpturi, nisam svestan onoga što radim«. Skulptor (uprkos nekim smelim pokušajima Étienne-Martina) mora neizbežno da ostane izvan svoje skulpture, svestan zanatlija.

Ipak, možda bi se mogao načiniti pokušaj da se izvrši neka klasifikacija sveg tog posleratnog previranja u skulpturi, mada se razume, kako sam to već rekao u Istoriji modernog slikarstva, da je ovo posao kritičara, a ne istoričara. Suočeni smo sa difuzijom stilova, korišćenjem pronalazaka, neprestanim eksperimentisanjem sa novim materijalima, i odsustvom bilo kakvog povezanog »pokreta«. Stilovi ili škole postoje — ili su postojali: impresionizam, postimpresionizam, kubizam, konstruktivizam, nadrealizam, ekspresionizam, apstrakni ekspresionizam, i umetnik pojedinac, već prema svome temperamentu, »pripada« jednom ili drugom od njih, isto onako kao što hrišćanin pojedinac pripada jednoj od hrišćanskih sekta.



264. CÉSAR, *Čovek iz Saint-Denisa,* 1958.

Ono što odlikuje posleratnu situaciju, naročito u skulpturi, to je odlučnost da se ne pripada nikakvom pokretu, da se ostane umetnički »slobodni mislilac«. Ovaj stav je možda uvek bio svojstven velikim majstorima u bilo kom periodu. U naše vreme Picasso je bio odskočna daska za nekoliko novih pokreta, ali je uporno odbijao da se identifikuje ma sa kojim od njih. Za skulpturu Henry Moorea može se s puno razloga tvrditi da je nadrealistička, ali sam Moore sebe ne uključuje ni u ovaj, niti u bilo koji drugi pokret. To, međutim, ne znači da jedan umetnik, ma kako veliki i nezavisan bio, može da se liši svoje odskočne daske. Ovu situaciju je, sa sebi svojstvenom pronicljivošću, opisao Harold Rosenberg:

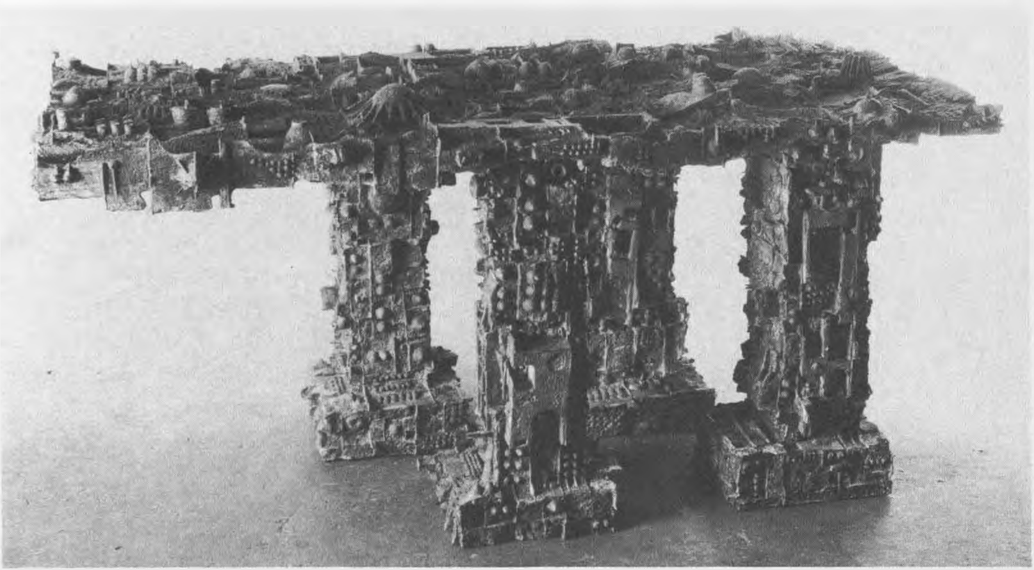
> U našoj eri umetnički pokreti su ti koji omogućavaju kontinuitet stila, stimuliraju razmenu ideja i percepciju među umetnicima i koji pojedincima pružaju nove polazne tačke za njihove pronalaske. Izukrštanost umetničkih pravaca u vremenu i prostoru povezuje modernu umetnost u jednu celinu, koja predstavlja intelektualnu imaginativnu pozadinu individualnih slikarskih dela.[1]

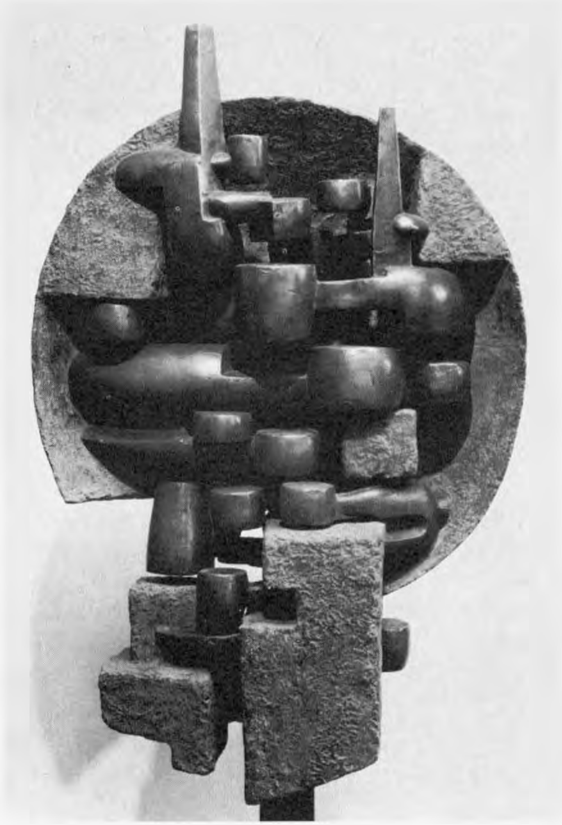
To važi i za individualna skulptorska dela i može biti, kako to Rosenberg dalje tvrdi, da je sadašnja reakcija protiv svake kolektivne manifestacije »ojačana baš tim individualizmom koji je postao borbeni kredo posleratnog Zapada. Činjenica da je umetnik u stanju da stvori nešto što je potpuno i samo njegovo, čujemo često, predstavlja suštinsko znanje umetnosti u vremenu masovne produkcije i konformizma«.

Ipak — i ovo je zaključak do koga dolazi Rosenberg — pokreti prisvajaju umetnike pojedince i daju njihovom delu opšti značaj. Oni to čine, iako zvuči paradoksalno, pojačavajući individualizam pravog umetnika.

> U zajedničkoj struji, individualnost, za kojom se više ne teži radi nje same, uzvišenija je... Ovaj pokret, daleko od toga da sužava umetnikovu maštu, pod pokretima umetnikove ruke magnetizuje saznanja i osećanja van njegovog ja, a možda čak i izvan njegove svesti. Živi pokreti predstavljaju više zajedničko usmeravanje energije nego zbir koncepcija, i svaka definicija pokreta odnosiće se na umetnike pojedince u njemu samo u ograničenoj meri — a najmanje na one najbolje.

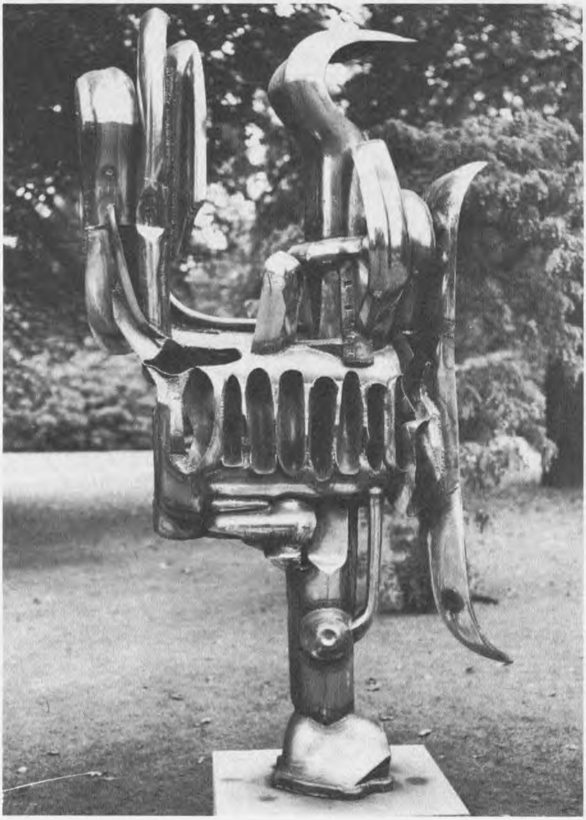
265. JULIUS SCHMIDT, *Liveno gvožđe*, 1961.





266. JAMES WINES, *Korona I*, 1962.

Možda će se nekom istoričaru kroz sto godina mnogi pokreti moderne umetnosti stopiti u jedan — neki pokret sličan ili blizak manirizmu ili romantizmu. Ali, jedan pokret, ako je dovoljno snažan, uvek izaziva protivpokret, obično posle izvesnog vremenskog intervala. Verujem da se složenost moderne scene delimično može pripisati koegzistenciji takvih pokreta i protivpokreta, da romantizmu jednog Picassa (da ne bismo komplikovali stvari, nećemo govoriti o njegovom klasicizmu) odgovara klasicizam jednog Mondriana, vitalizam Moorea, »realizam« Gaboa itd. Karakteristika našeg vremena je, takođe, jedna pojava koju možemo nazvati sentimentalnim oživljavanjem nečeg što je već ranije bilo: pokret dada iz 1916—



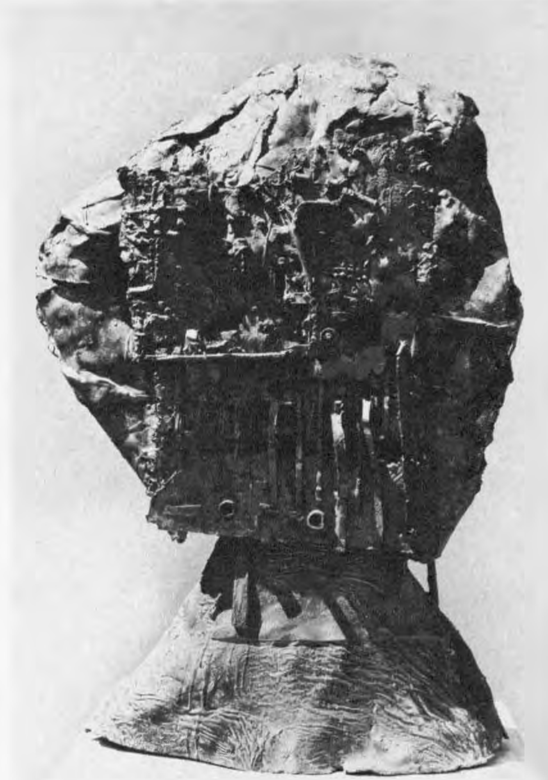
267. JASON SELEY, *Magister Ludi*, 1962.

1918, postaje neodadaizam u današnje vreme. Jedina je razlika u tome što se ono što je ranije rođeno pod velikim pritiskom i što je bilo motivisano revolucionarnim žarom, sada vraća u život s opredeljenjem i motivisano je nostalgijom. Svi prvobitni pravci modernog perioda su se ili nastavili neprekinuti pola stoleća, ili zamrli za nekoliko godina (izgubivši svoju neposrednu privlačnost), da bi se dvadeset ili trideset godina kasnije ponovo pojavili stilski identični, ali emocionalno osiromašeni.

Pod ovakvim okolnostima ne bi imalo nikakve svrhe opisivati takva ponovna buđenja — bolje je uputiti dela sada stvorena na njihovo stilsko poreklo, dovesti u vezu jednog Rauschenberga ili jednog Westermanna sa jednim

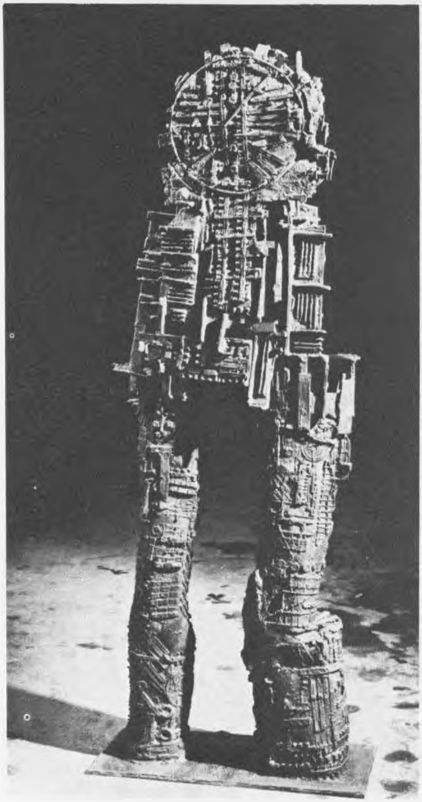


268. PABLO PICASSO,
Babun i mladunče, 1951.

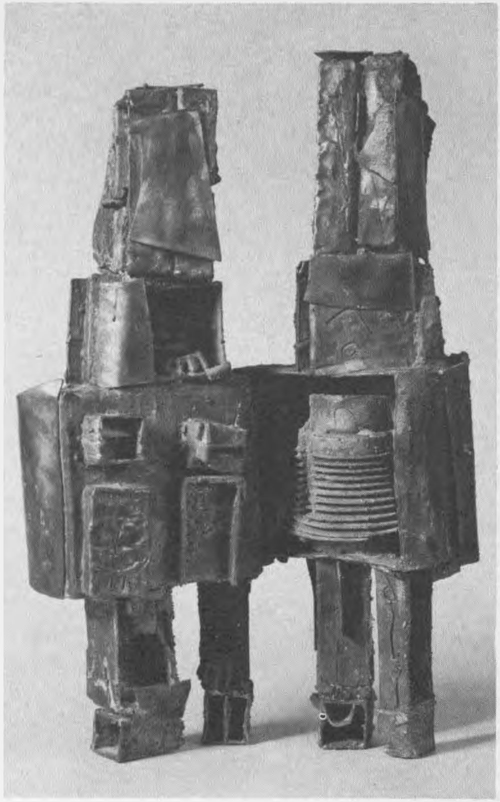


269. EDUARDO PAOLOZZI,
Glava, 1957.

Schwittersom ili Picabiom. Među stotinama skulptora koji su se pojavili od 1945, čini mi se da postoji samo jedan koji bi mogao da kaže da je pronašao novi stil — to je Eduardo Paolozzi. Ovim se ne umanjuje originalnost skulptora kao što su César, Robert Müller, Fritz Wotruba, Germaine Richier, Theodore Roszak, Berto Lardera, Richard Lippold i mnogi drugi. Ali, mogućno je dati originalan doprinos postojećem pokretu, a mislim da svi ovi skulptori to čine, a da se ne otkrije novi izraz kao što je to činio Paolozzi sa svojim najnovijim »inženjerskim« konstrukcijama (*Grad kruga i kvadrata,* 1963, *sl. 273; Wittgenstein kod Kasina,* 1963; *Svet se deli na činjenice,* 1963. itd.). Do ovog nedavnog razvoja, koji je počeo 1961. godine, još



270. EDUARDO PAOLOZZI,
Japanski bog rata, 1958.



271. EVA RENÉE NELE,
Par, 1961.

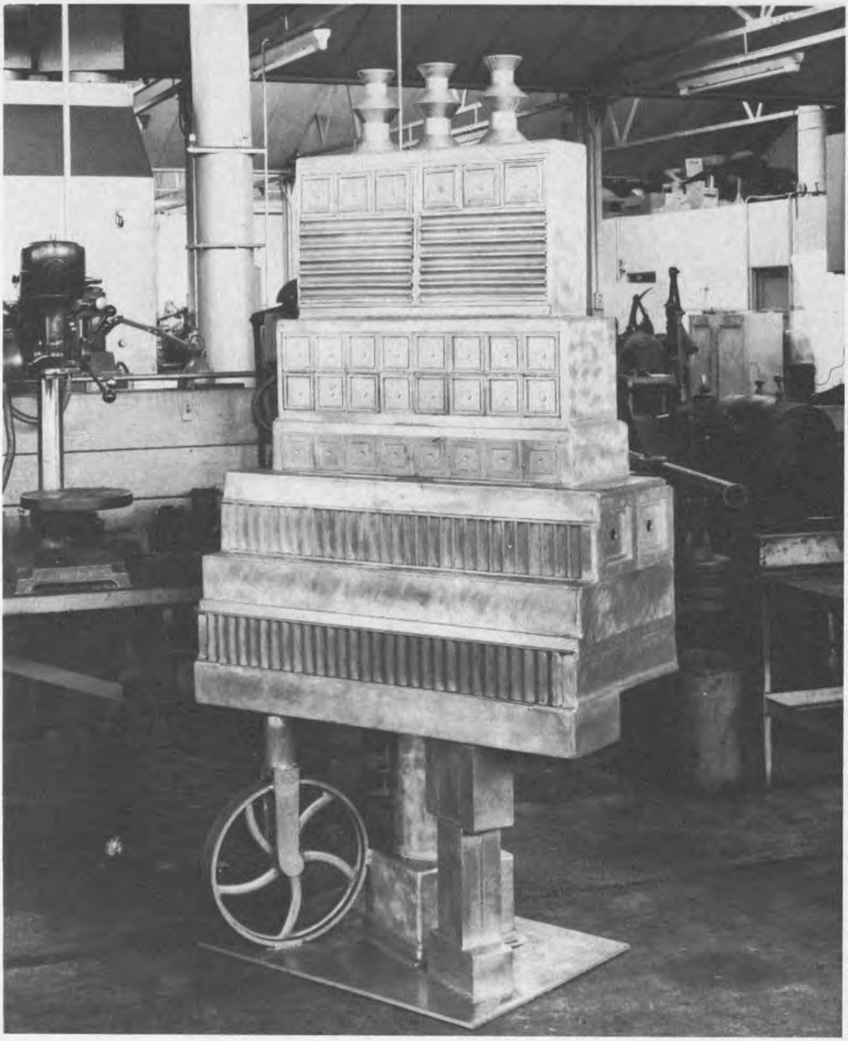
uvek je bilo moguće povezati Paolozzijevo delo s delom Richierove ili Césara i u krajnjoj liniji sa Picassom (*Babun i mladunče*, 1951, *sl. 268*), ali njegova nova ostvarenja, mašine-alatljike bez ikakve namene i sterilne računaljke, ne nastaju kao njegova ranija dela, iz ruševina industrijalizacije, već iz racionalnog poretka tehnologije. Već sam citirao njegovu izjavu da idoli koji predstavljaju takav poredak »mogu biti isto tako opsenjujući kao i fetiši kongoanskog vrača«, ali mehanički fetiš nema istu ulogu kao plemenski fetiš, ili bolje, on »funkcioniše« u sasvim različitoj vrsti društva, u društvu čiji mentalni procesi teže logičkoj postojanosti. Nazivajući neke od ovih svojih konstrukcija »idolima«, Paolozzi, zapravo, daje novo



272. EDUARDO PAOLOZZI, *Hermafrodični idol, br. 1,* 1962.

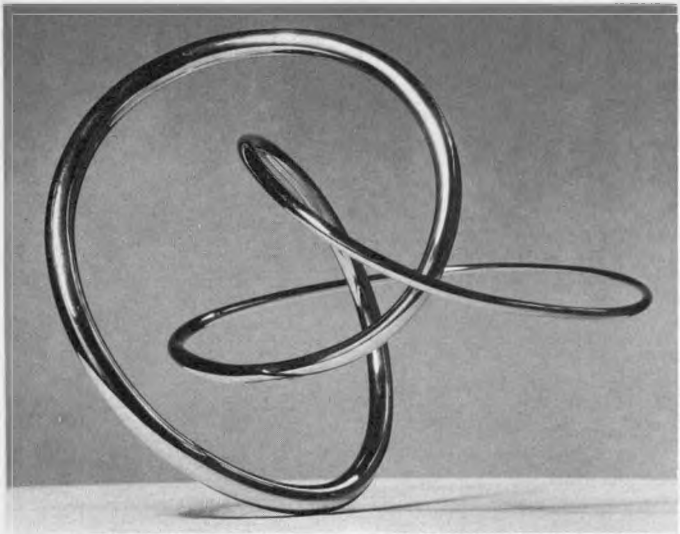
ohrabrenje animističkom tumačenju njegova dela; ali, ono što je tu postojano to je ostvarena ili otelovljena protivrečnost: kao da je mehanička računaljka najzad dobila dušu, i tom apoteozom izgubila funkciju mašine.

Pošto današnjom skulpturnom aktivnošću u čitavom zapadnom svetu ne dominira nikakav jedinstveni stil, is-

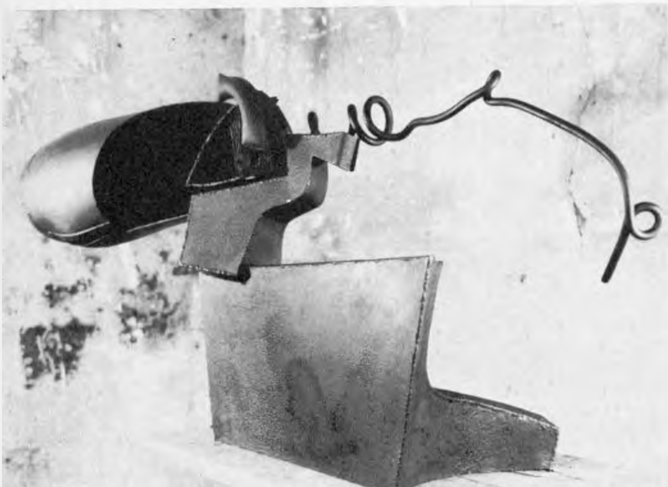


273. EDUARDO PAOLOZZI, *Grad kruga i kvadrata,* 1963.

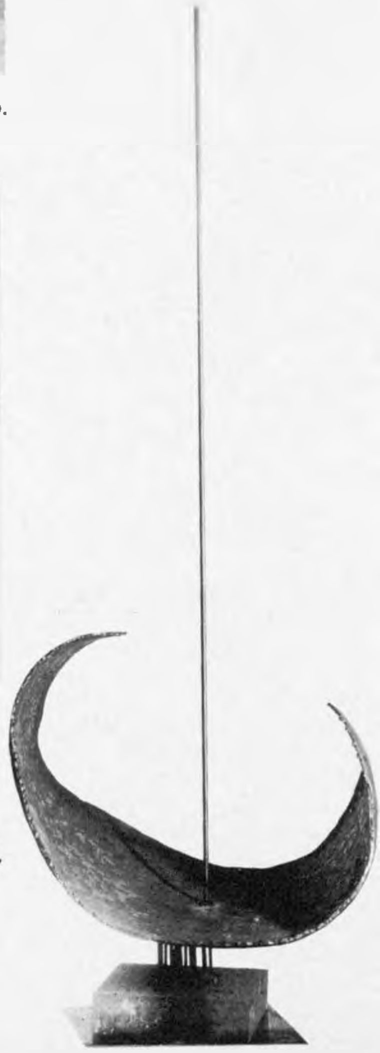
toričar može pokušati samo s deskriptivnom klasifikacijom. Kad se toga lati postane svestan začuđujuće činjenice: prevage metala. Izgleda, naime, sudeći po delima izloženim u prodajnim galerijama, da je skoro četiri petine svih savremenih skulptura izrađeno u nekoj vrsti metala. Može se prosto govoriti o »novom gvozdenom dobu«.



274. JOSÉ DE RIVERA, *Konstrukcija, br. 35,* 1956.



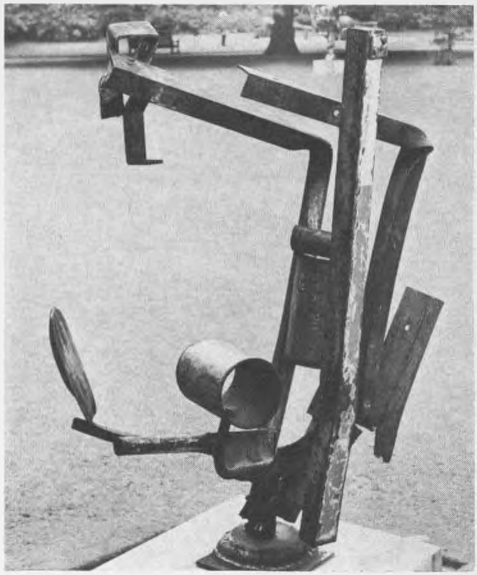
275. ROBERT MÜLLER, *Arhanđeo,* 1963.



276. DAVID GOULD, *Zavareno gvožđe,* oko 1962.



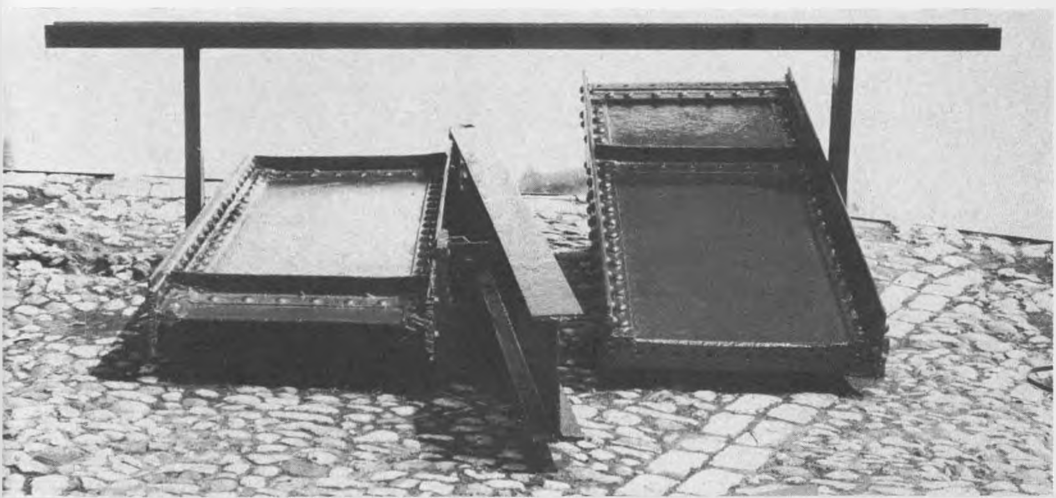
277. HERBERT FERBER,
U čast Piranesija, 1962—1963.



278. RICHARD STANKIEWICZ,
Bez imena, 1961.

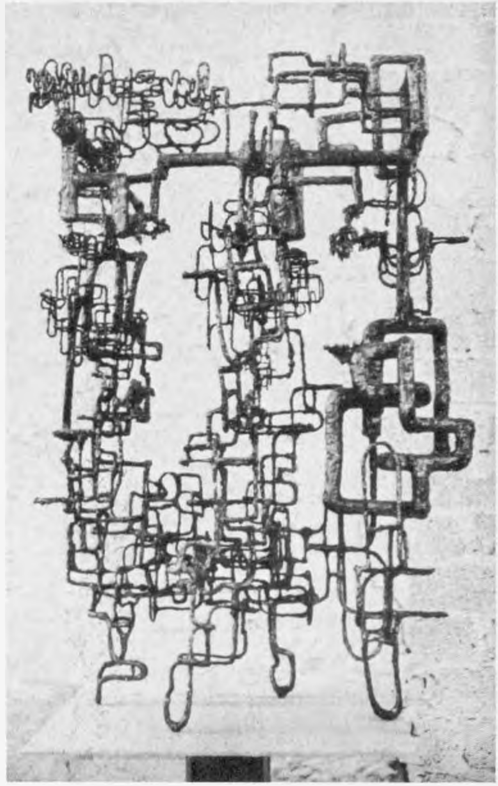
Neki od razloga za ovakav razvoj već su pomenuti — pre svega činjenica što živimo u civilizaciji koja velikim delom zavisi od metalurgije, bar kad su u pitanju mašine za proizvodnju i raspodelu. Tačno je, isto tako, da je u poslednje vreme zavisnost industrije od prirodnih metala dovedena u pitanje otkrićem raznih sintetičkih materijala, što su umetnici takođe primetili i iskoristili. Ali, metali

279. ANTHONY CARO, *Ustava,* 1962.





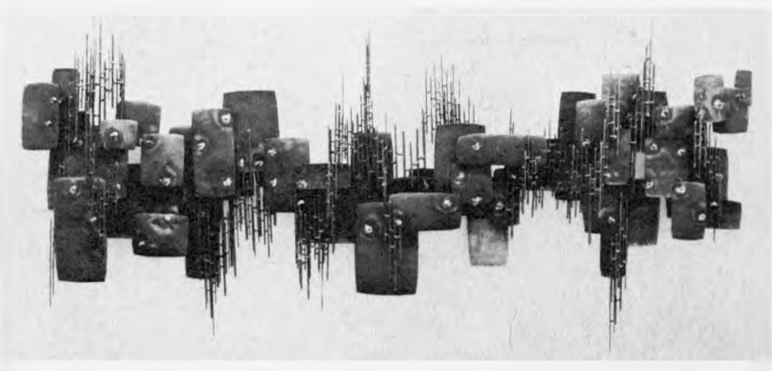
280. BRUNO GIORGI,
Dve Amazonke, 1963.

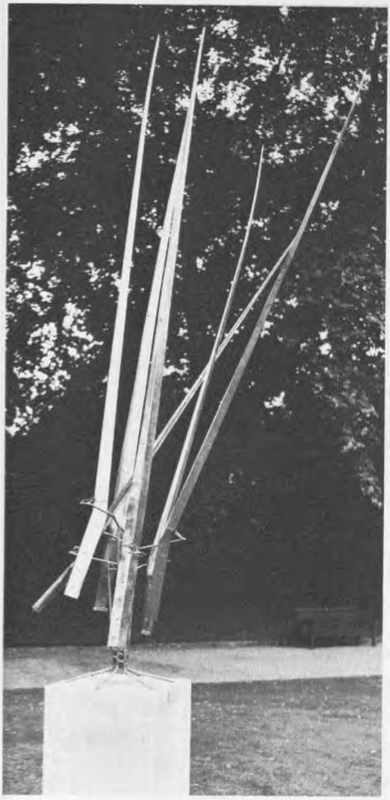


281. IBRAM LASSAW,
Kontrapunktni zamak, 1957.

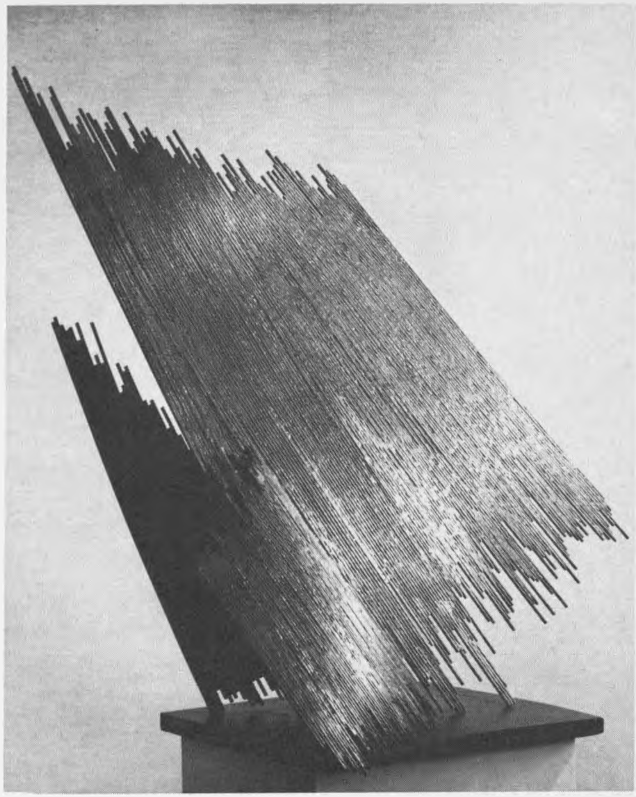
kao što su bronza, čelik, gvožđe i aluminijum ostaju i dalje materijal svojstven našoj civilizaciji i imaju sve osobine potrebne za skulpturu — mogu se seći, variti, modelirati, liti, glačati i patinirati, a krajnji rezultat je trajnost, koju može prevazići samo najtvrđi kamen.

282. HAROLD COUSINS, *Gotički pejzaž,* 1962.





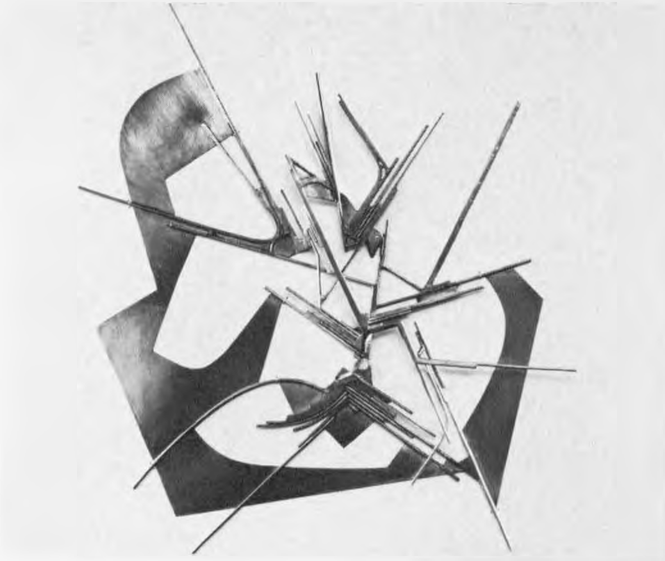
283. GEORGE RICKEY,
Leto III, 1962—1963.



284. BRIGITTE MEIER-DENNINGHOFF,
Nalet vetra, 1960.

Ne uzimajući u obzir ideološke motive koji mogu uticati na skulptora da izabere metal (gvožđe i drugo, kao materijal s izvesnim simboličkim značenjem), glavni razlog za ovakav razvoj izgleda da je dvojak: 1. pristupačnost gotovog materijala; 2. lakoća konstruisanja.

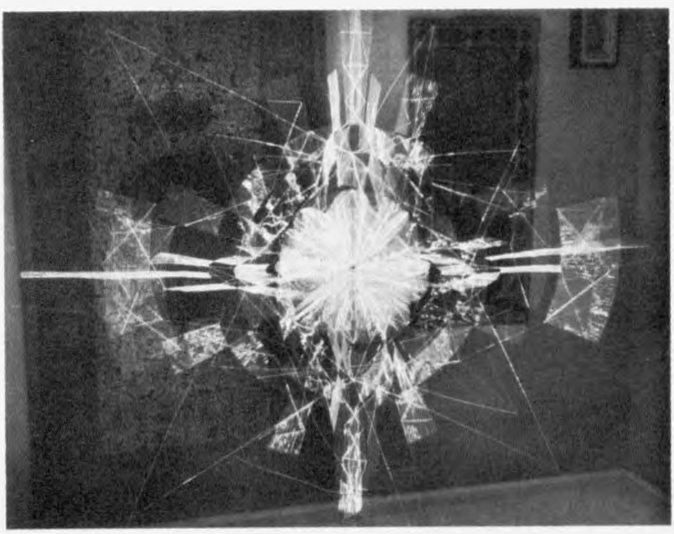
Za poslednjih pedeset godina mnogo je teže dobiti pogodan kamen i drvo za skulpturu, a osim toga oni su i mnogo skuplji. Sa njima treba uporediti i još veće troškove livenja u bronzi; ali, u pokretu o kome je ovde reč, ne radi se nužno o livenju. Livenje u bronzi je jedna od najstarijih i najrasprostranjenijih tehnika u skulpturi, ali je ono uvek smatrano kao metod davanja trajnosti predmetima koji su prethodno izvajani, i korišćenja čul-

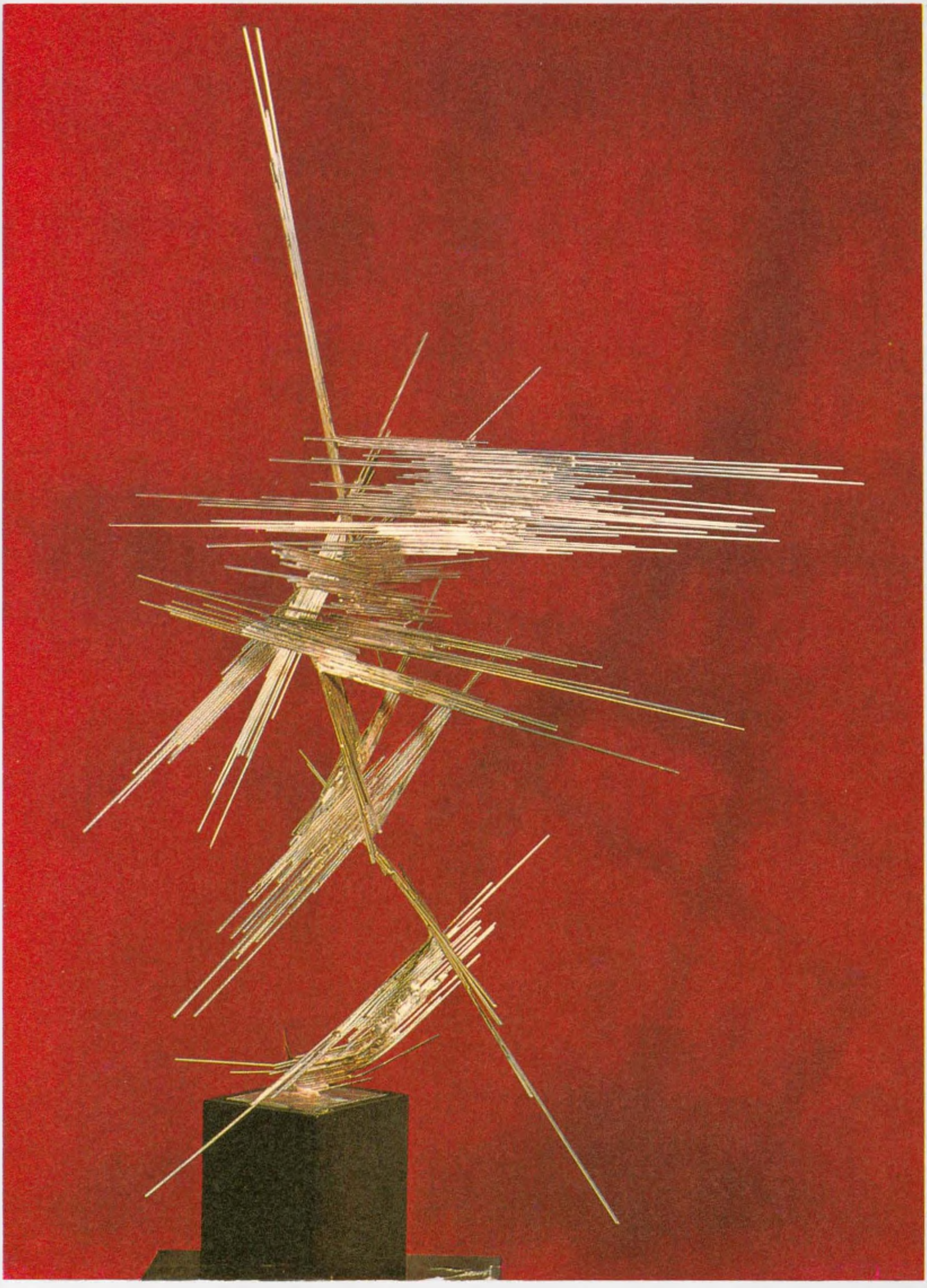


285. WALTER BODMER, *Metalni reljef*, 1959.

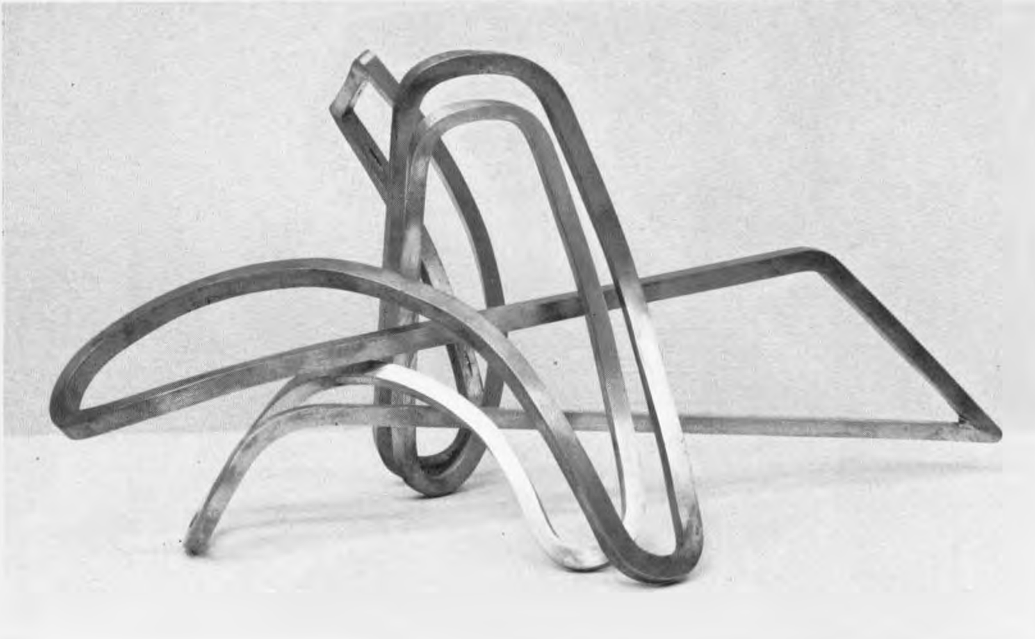
nih kvaliteta bronze kao materijala. Tačno je da skulptori kao Moore i Giacometti, Marini i Lipchitz, još uvek koriste čulna svojstva bronze i pridaju veliki značaj kvalitetima njene površine. No, uopšte uzev, to nije cilj modernog skulptora koji radi u metalu, koji čak prezire takvu »doteranost« i pretpostavlja sirovost kovanog ili livenog materijala (un art *brut*), da bi odgovarala istim kvalitetima izvesnih tipova moderne arhitekture.

286. RICHARD LIPPOLD, *Varijacije u sferi, br. 10: Sunce*, 1953—1956.



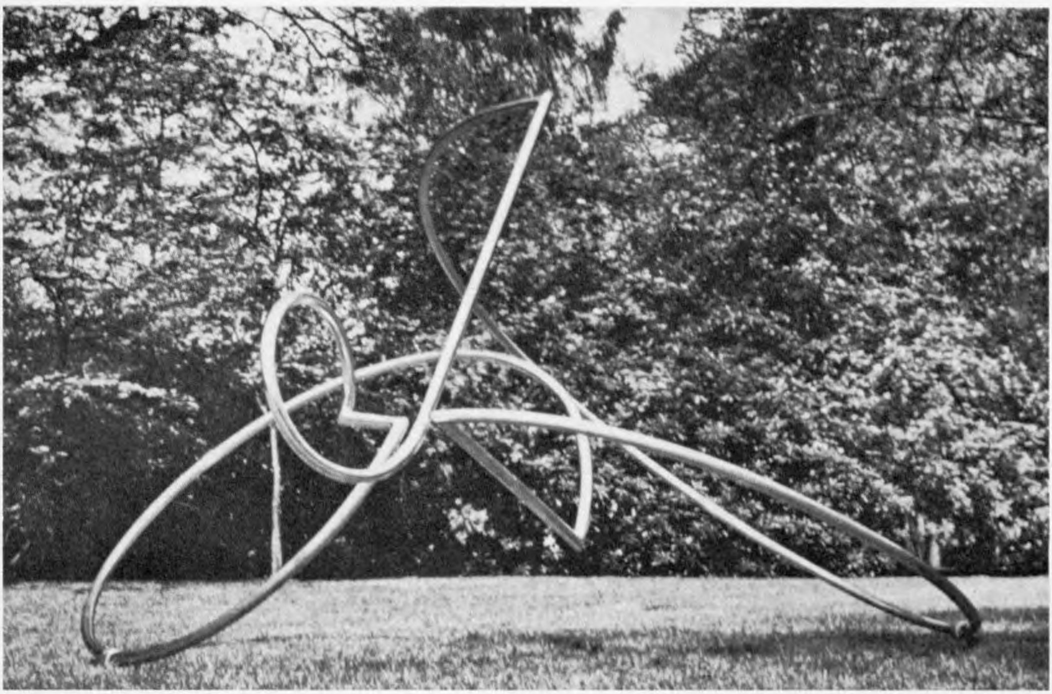


287. NORBERT KRICKE, *Skulptura prostora,* 1960.



288. MARY CALLERY, *A*, 1960.

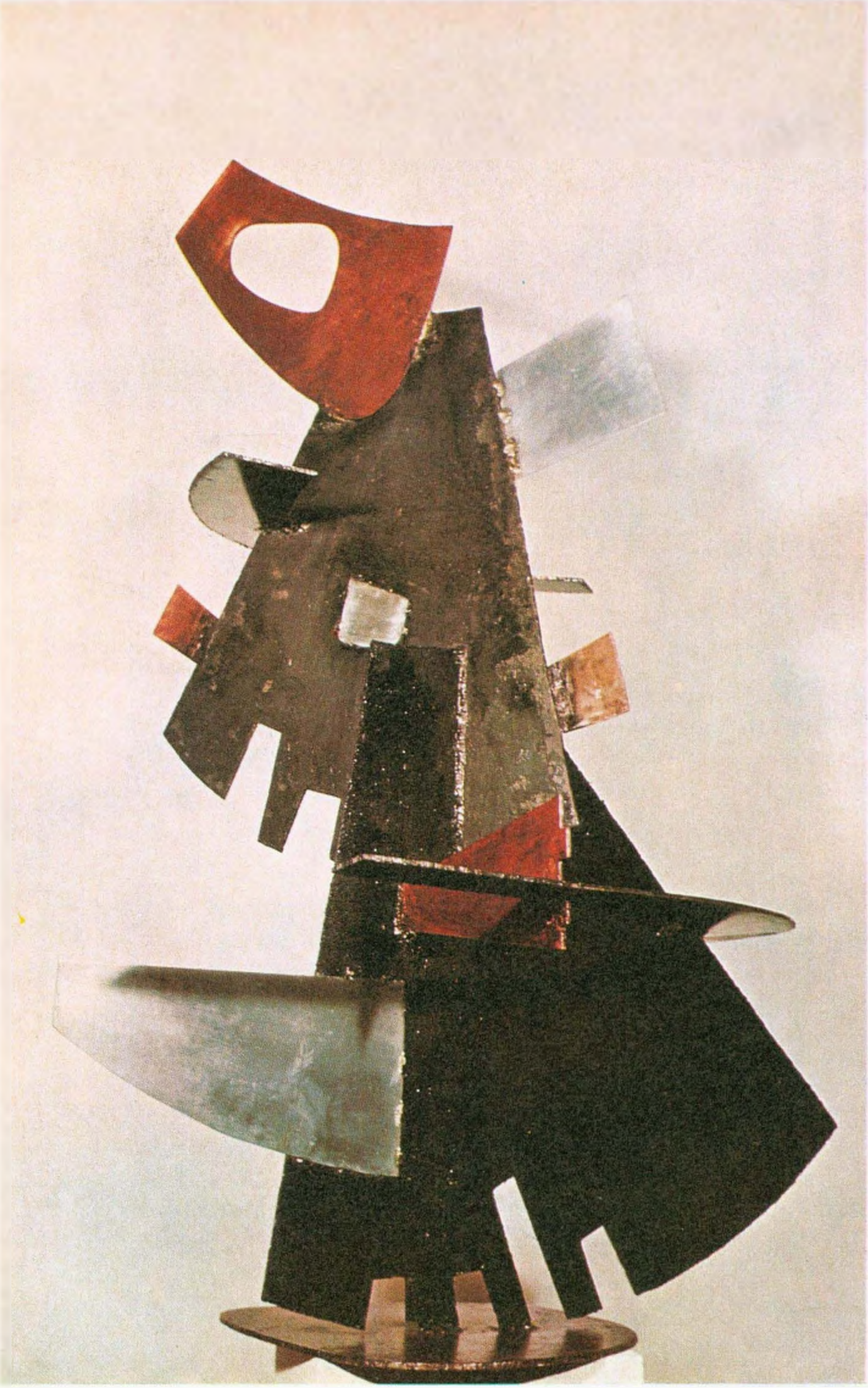
289. MARY VIEIRA, *Tenzija-ekspanzija (Ritmovi u prostoru)*, 1959.



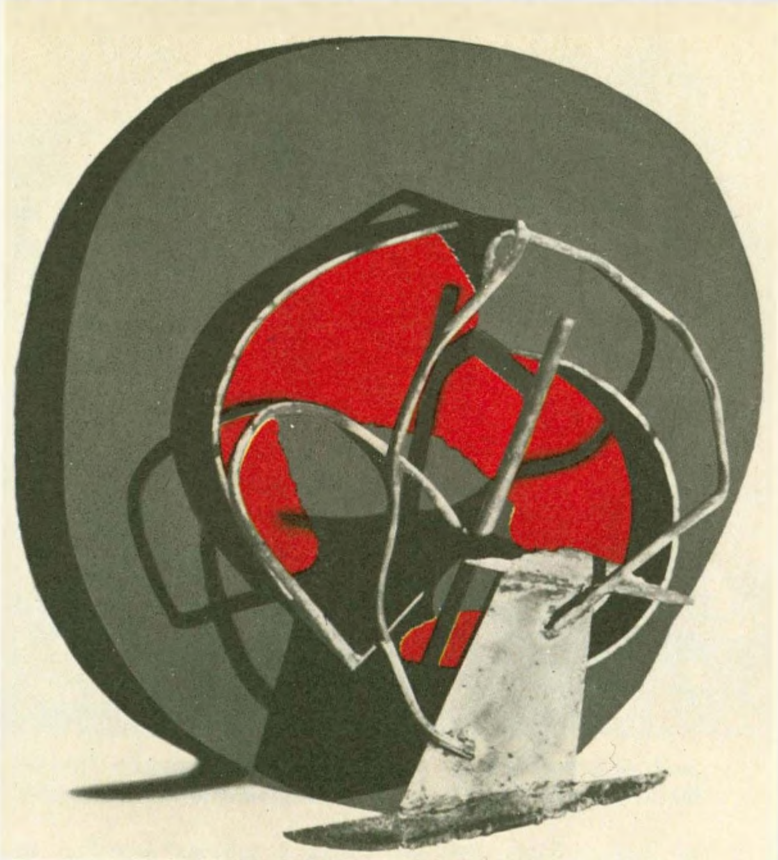


290. ALEXANDER CALDER, *Stabile (Mali nos)*, 1959.

Metal, uopšte, ima izvesne jedinstvene kvalitete — on je *rastegljiv*, što znači da se može izvlačiti u žice, i *savitljiv*, te mu se može dati željeni oblik kovanjem; on se može topiti i liti, mogu se davati unapred određeni oblici i može se presovati. Moderni skulptor koristi sve ove mogućnosti; tako imamo skulpturu od žice [Picasso, Calder, Butler, Lassaw (*sl. 281*), Bodmer (*sl. 285*), Lippold (*sl. 286*), Kricke (*sl. 287*), David Smith (*sl. 217*), José de Rivera (*sl. 274*), Mary Vieira (*sl. 289*), Max Bill (*sl. 305*) i mnogi drugi] zavareni gvozdeni lim [Lardera (*sl. 291*), Jacobsen (*sl. 292*), César (*sl. 264*), Müller (*sl. 275*), Stankiewicz (*sl. 278*), Kneale (*sl. 295*), Hoflehner (*sl. 224*) itd.] kovano



291. BERTO LARDERA, *Slancio temerario, br. 2,* 1958—1959.



292. BORERT JACOBSEN, *Crno crveno*, 1962.

gvožđe ili čelik [Baldessari, Uhlmann (*sl. 301, 302*), Hoskin (*sl. 308*), Chillida (*sl. 299*)] i mnoge druge kombinacije i varijacije ove tehnike [dela Antoina Pevznera (*sl. 113, 114*), na primer, pokazuju majstorstvo i tananost zanatske obrade metala. Chadwick je izumeo sopstvenu tehniku za svoje livene skulpture (*sl. 212, 213*)].

Sve u svemu, metal je veoma poslušan i podaje se svakoj koncepciji forme koju skulptor može imati, te ta njegova prilagodljivost objašnjava zašto se danas toliko upotrebljava.

Sada se mora postaviti jedno porazno pitanje: do koje granice ova umetnost uopšte ostaje ma u kom tradicional-

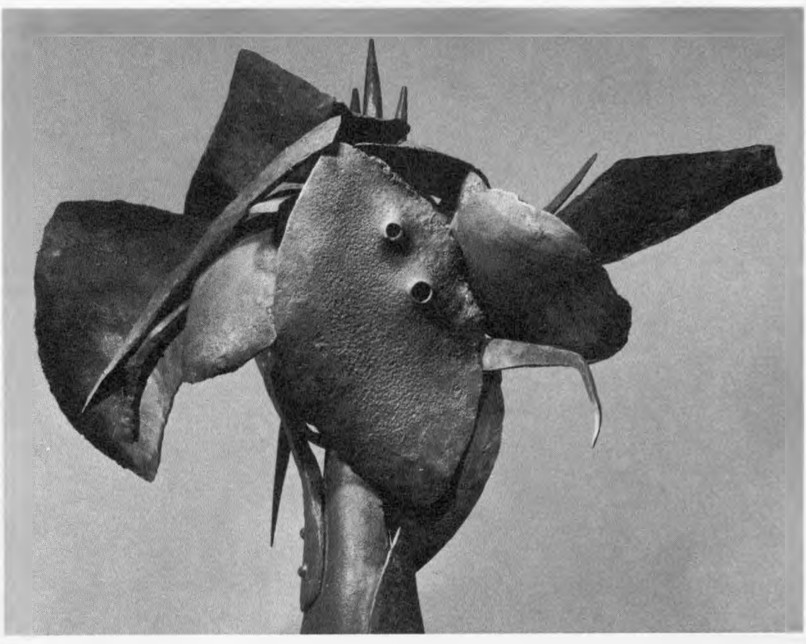




293. GIORGIO DE GIORGI, *Golubica sa rta,* 1961.

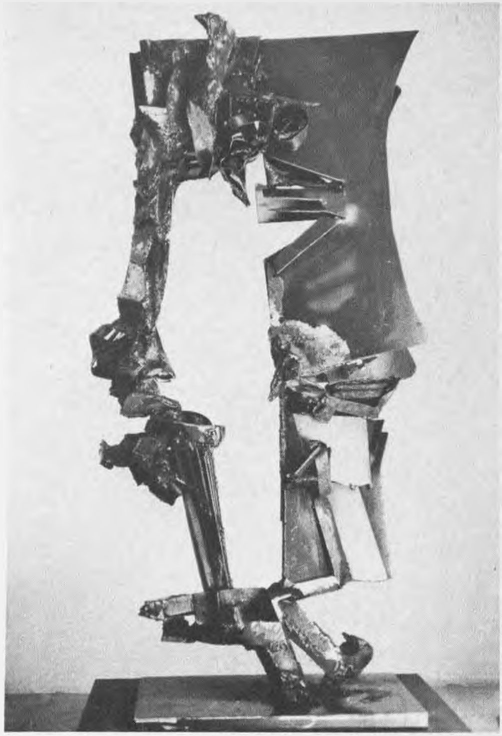
294. OSCAR WIGGLI, *Bez imena,* 1962.

295. BRYAN KNEALE, *Glava u kovanom gvožđu,* 1961.



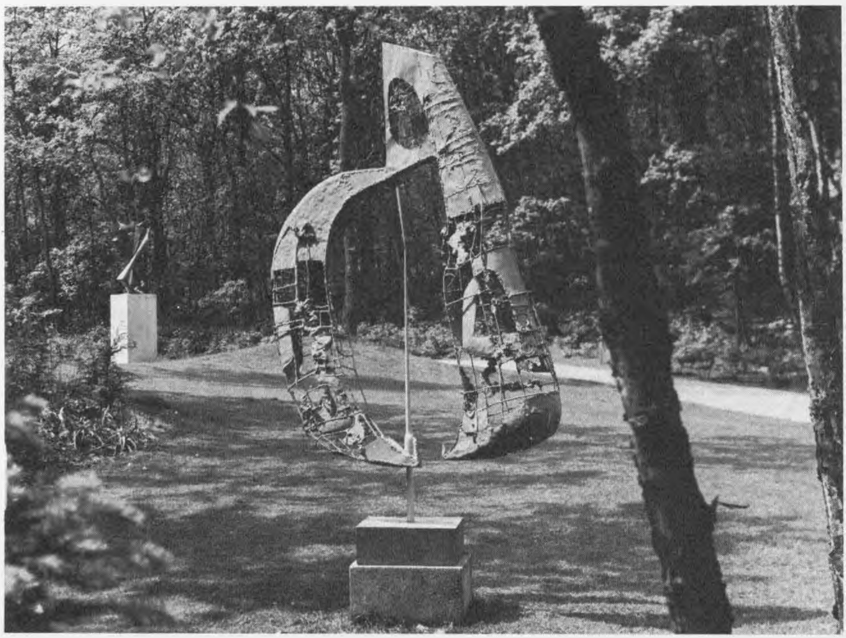


296. ROËL d'HAESE,
Svetojovanska noć, 1961.



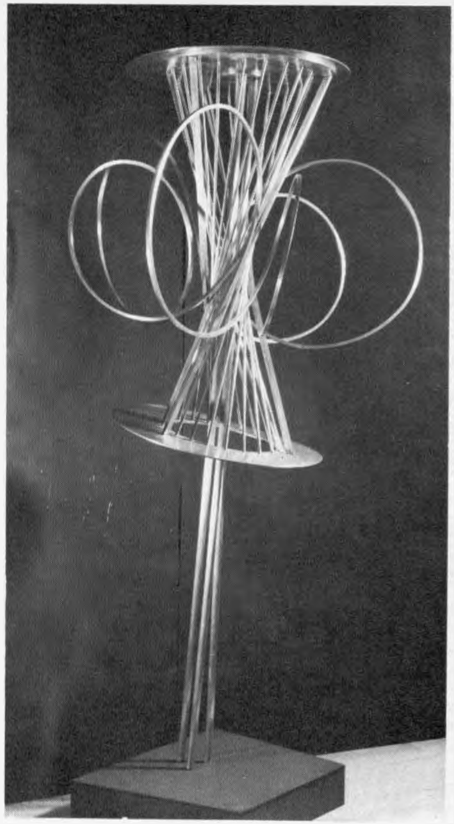
297. FRANCO GARELLI,
Ne ostavljaj me, 1962.

298. EDGARDO MANNUCCI, *Vraćanje na ideju, br. 3,* 1951—1957.





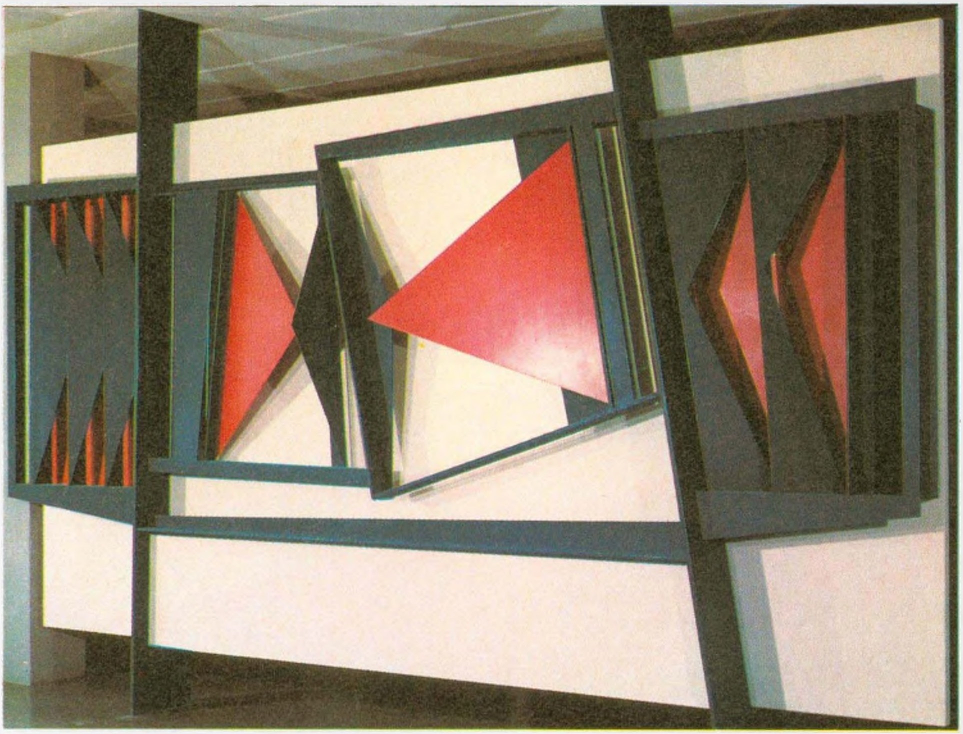
299. EDUARDO CHILLIDA,
Nakovanj sna, br. 10, 1962.



300. HANS UHLMANN,
Rondo, 1958—1959.

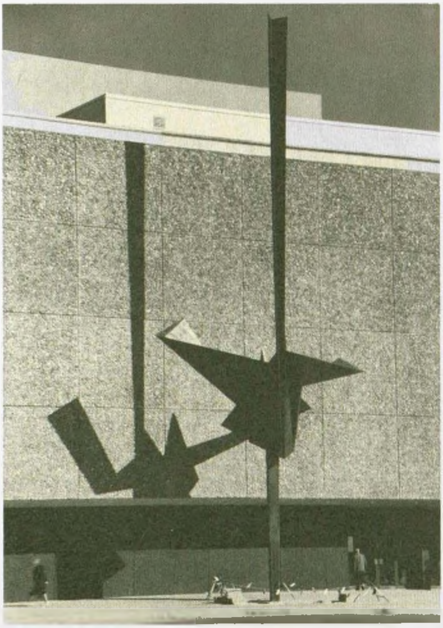
nom (ili semantičkom) smislu *skulptura?* Od njenog početka u preistorijsko vreme, pa kroz stoleća sve donedavna, skulptura je shvatana kao umetnost čvrste forme, *mase,* i njene osobine su bile vezane za ispunjenje prostora. Baš zbog toga što je vratio ovoj umetnosti te njoj svojstvene osobine, slavljen je Rodin i, kao što smo videli, Rodinovi sledbenici, Maillol, Matisse, Bourdelle, Lehmbruck, Brancusi, Laurens, Arp (iznad svih Arp) pa čak i Moore, bili su, i još uvek jesu skulptori u ovom tradicionalnom smislu. Šta se dobilo, a šta izgubilo ovim prelaskom na *linearnu skulpturu?*

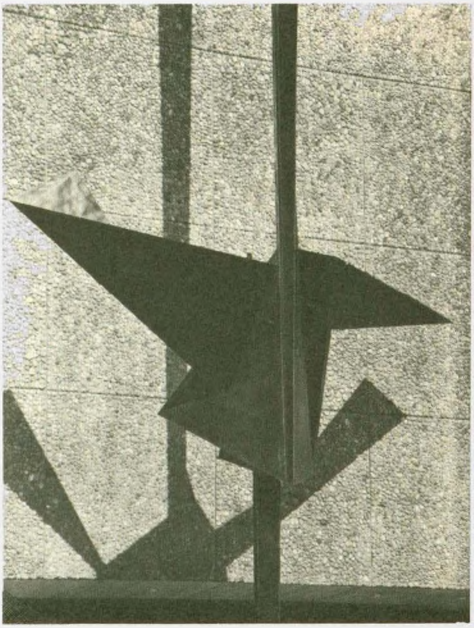
U stvari, moramo reći, izgubilo se sve ono što je odlikovalo umetnost skulpture u prošlosti. Ova nova skulp-

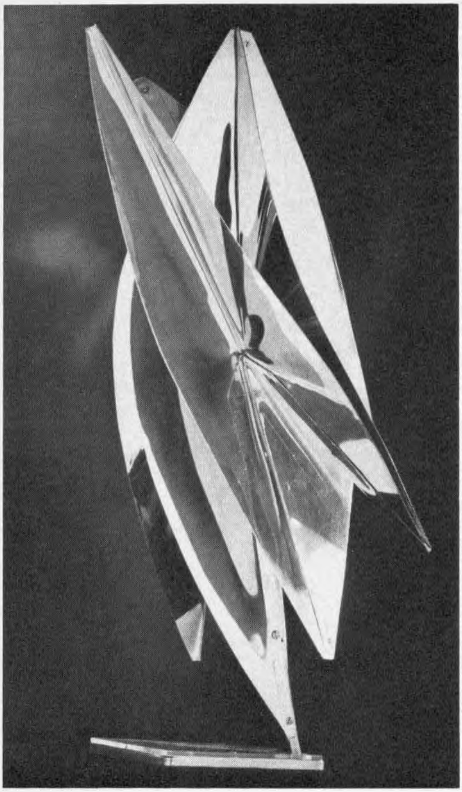


301. HANS UHLMANN, *Čelični reljef*, 1959.

302. HANS UHLMANN, *Skulptura za Berlinsku operu*, 1961.





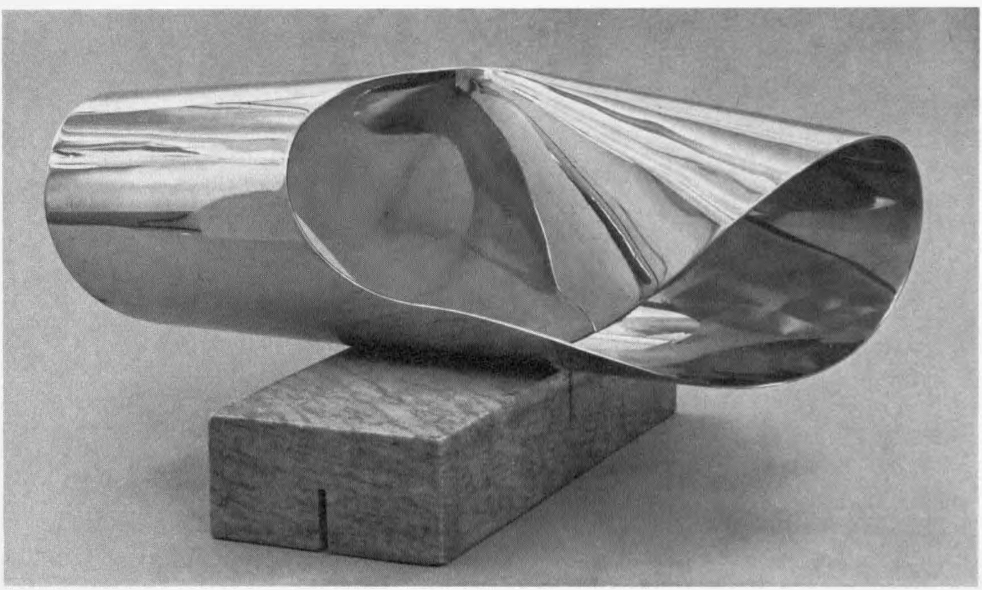


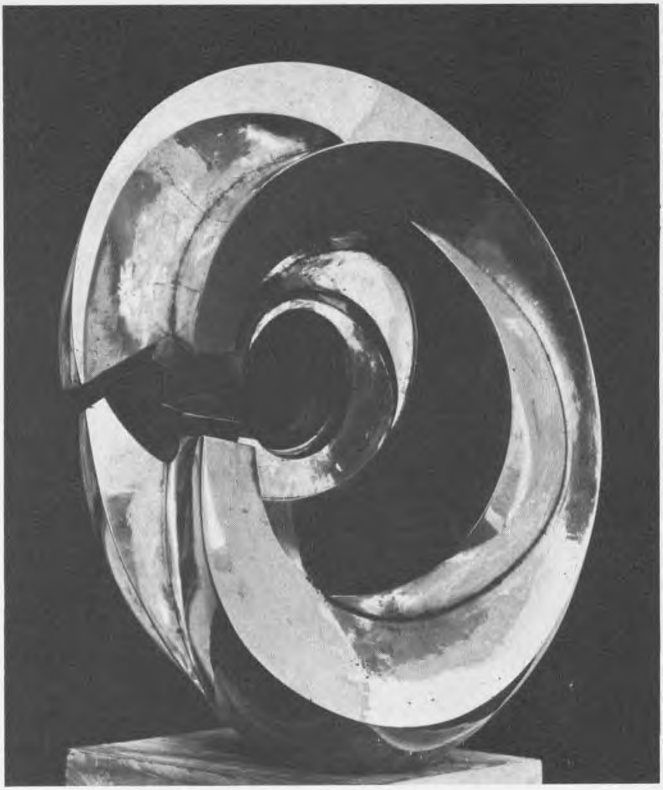


303. STEPHEN GILBERT, *Struktura*, 1961.

304. JAMES METCALF, *Pozlaćeni Ying Yang*, 1963.

305. MAX BILL, *Beskrajni luping, br. 1*, 1947—1949.





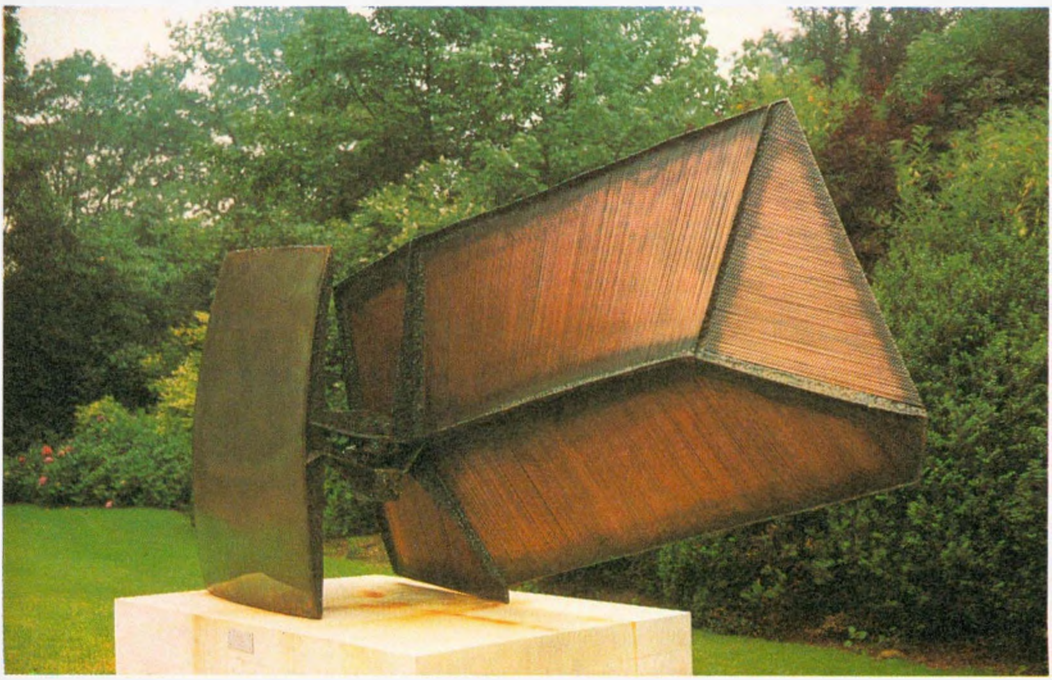
306. WANDER BERTONI, *C (Imaginarna azbuka)*, 1954—1955.

tura, koja u suštini ima otvorenu formu i nameru da bude dinamična, nastoji da sakrije svoju masu i svoju merljivost. Ona nije kohezivna, već kursivna — ona je šara u vazduhu. Daleko od toga da traži tačku oslonca i stabilnosti na horizontalnom planu, ona uzleće sa tla i traži idealni pokret u prostoru. Daleko od toga da se saobrazi idealu unutarnje *sadržine*, ona je u suštini razuđena i nameće se posmatraču agresivnim šiljcima. Ponekad ima uglačanu površinu, ali samo da naglasi sirovu grubost koja preovlađuje. Dalje, da bi izbegla svaki nagoveštaj namere zanatske veštine, ona pribegava otpacima metala i koristi se automatskim čekićima i kompresorima da bi sabila takav gotov materijal u bezoblične konglomerate (Chamberlain, César, *sl. 335* i *336*).



307. GEORGE FULLARD, *Patriota*, 1959—1960.

308. JOHN HOSKIN, *Zabravljen stan*, 1963.



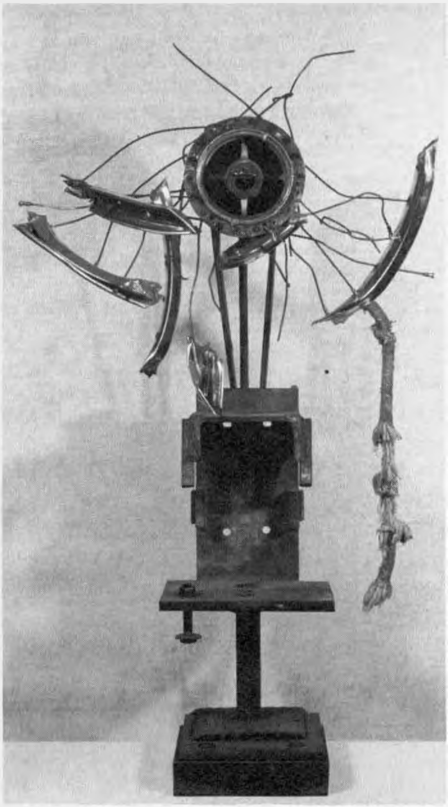


309. JEAN DUBUFFET,
Abrantegas, 1960.



310. LESLIE THORNTON,
Mučenik, 1961.

Kakva je namera takvih nakostrešenih oblika? Izvestan broj njih neizbežno nađe put do muzeja moderne umetnosti; neki svojim agresivnim obrisima razbijaju prazninu zidova funkcionalnih zgrada; drugi postaju »dekorativni elementi« u parkovima ili u izložbenim prostorijama. Neki manji komadi dospevaju do privatnih kolekcionara, ali ova umetnost ima u stvari javni karakter, to je javna umetnost, i ona nije upućena senzibilnosti pojedinca, već onome što je nesvesno u masi. Lepota, naravno, nije više umetniku cilj; ali čak i ako dopustimo alternativno svojstvo vitalnosti, čovek se ipak mora zapitati kakva je priroda te vitalnosti. Mooreov ideal, iako se razlikuje od tradicionalnog pojma lepote, prilagođava se onome što bismo mogli nazvati organskim modusom; on još uvek nalazi svoje prototipove u prirodnim predmetima. Ovo delimično važi i za one koji rade u metalu; skelet ptice ili raka je prirodan oblik i to organski vitalni oblik. Ali, karakteristični





311. JEAN TINGUELY, *Monstranz*, 1960.

312. SHINKICHI G. TAJIRI, *Ostatak iz jedne kosturnice*, 1957.

oblici novog gvozdenog doba nemaju čak ni strukturu skeleta; figure Germaine Richier, mada se mogu odnositi na prirodne prototipove (*Slepi miš*, 1952, *sl. 251*) predstavljaju te prototipove u stanju raspadanja i rasula.

Takvi su umetnici, ukratko, zainteresovani za efekt koji filozofi umetnosti nazivaju *terribilità*. Još u XVIII veku filozof Edmund Burke došao je do zaključka da se ružnoća može »saglasiti sa idejom uzvišenog. Ja tu nikako neću da kažem« — dodaje on — »da ružnoća sama po sebi predstavlja uzvišenu ideju, sem ukoliko je ujedinjena s takvim osobinama koje izazivaju snažno osećanje straha«.[2] Ovde nije mesto da raspravljamo o mestu ružnog u umetnosti,[3] ali, ono ima svoju ulogu za koju se mogu



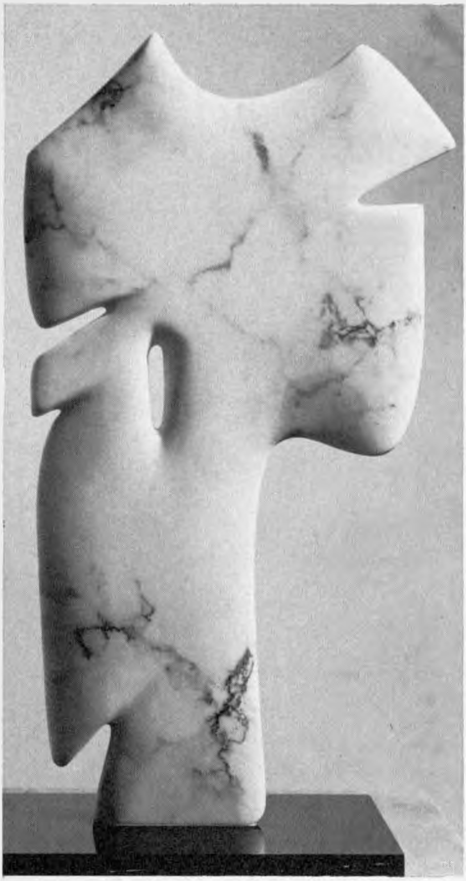
313. FRANCESCO SOMAINI,
Veliki ranjenik, br. 1, 1960.



314. PETER AGOSTINI,
Uragan Veronika, 1962.

naći odgovarajuća psihološka objašnjenja. Čitava koncepcija tragedije počiva na priznanju postojanja tmine u našim dušama, mračnih sila mržnje i agresivnosti. Ali, u tragediji, u njenoj klasičnoj formi, ove mračne sile su iskupljene heroizmom i duša je očišćena od grehova. Katarza se još i može naći u strahotnom realizmu Grünewaldovog *Raspeća* ili u Goyinim *Užasima rata,* ali, među skulptorima u metalu nema Goye i Grünewalda. Njihova dela lepe se kao čičak na naš građanski senzibilitet, predstavljaju ne katarzu, već mučenje.

U jednom pregledu stilova koji preovlađuju u skulpturi danas otkrili bismo još mnogo drugih tipova, a njihova klasifikacija svela bi se samo na sitničarenje. Po-

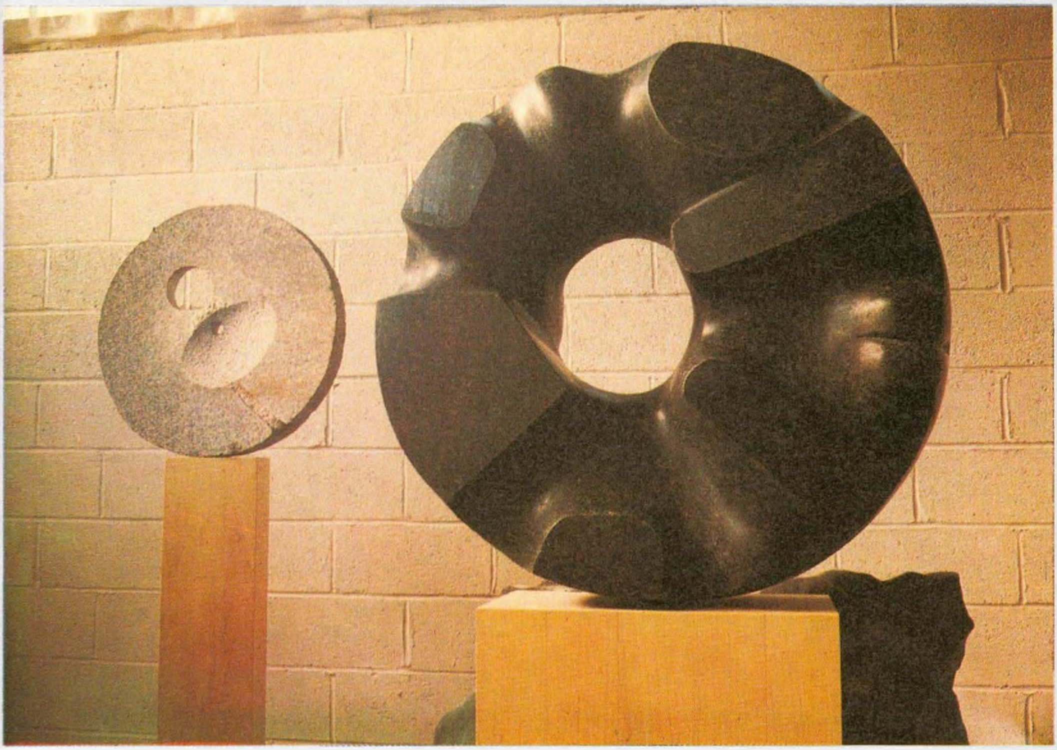




315. ÉTIENNE HAJDU,
Delfin, 1960.

316. VOJIN BAKIĆ,
Razvijena forma, 1961.

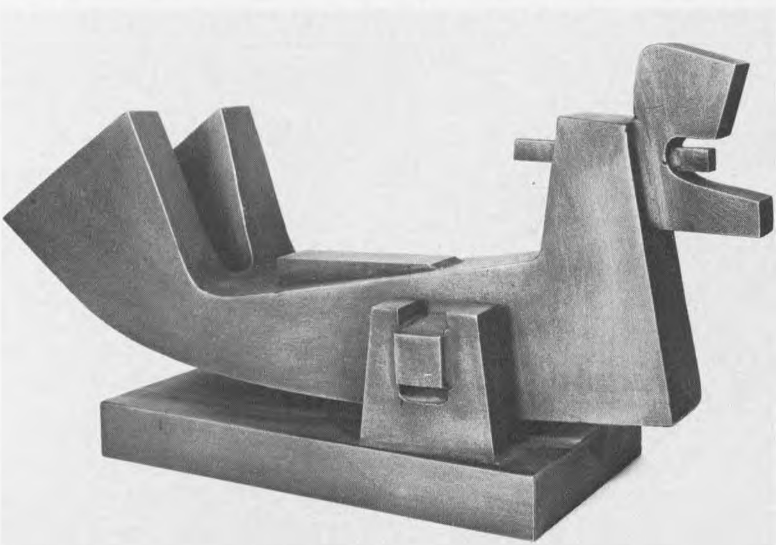
stoje razne vrste eklekticizma — na primer, orijentalni uticaji koji se sasvim prirodno pojavljuju u skulpturi Isama Noguchija (*sl. 317, 318*). Uticaj rane grčke umetnosti (naročito fini reljef grčkih *stela*) nalazi se u delu Étiennea Hajdua (*sl. 315*). Etrurski uticaji mogu se slediti u osobenom delu Marina Marinija (*sl. 245*). Primitivna ili plemenska skulptura i dalje vrši veliki uticaj. Sve ovo predstavlja deo eklekticizma karakterističnog za modernu umetnost uopšte i nije potreban dalji komentar.

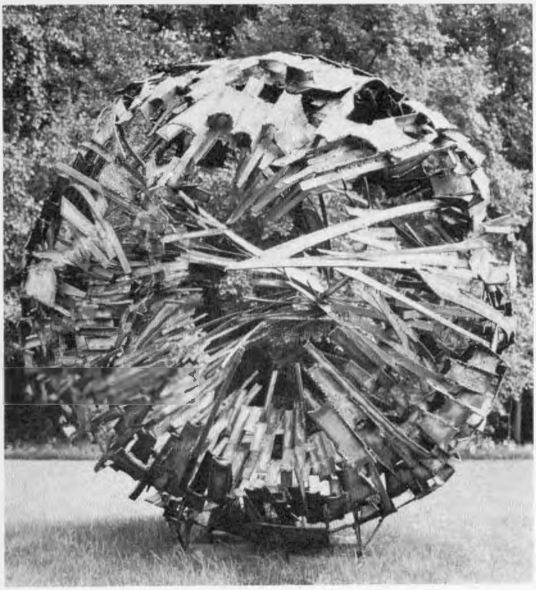


317. ISAMU NOGUCHI, *Crno sunce,* 1961—1962 (desno)

318. ISAMU NOGUCHI, *Studija prema vodeničnom kamenu,* 1961 (levo)

319. HANS-JÖRG GISIGER, *Rhéa,* 1959.





320. FRIEDERICH WERTHMANN,
Entelehija II, 1960.



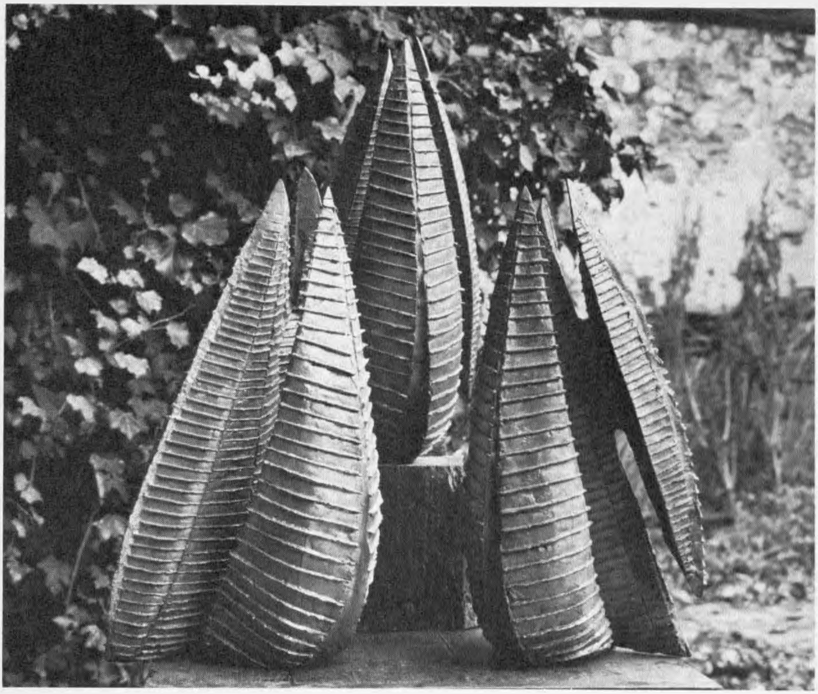
321. CLAIRE FALKENSTEIN,
Tačka kao sklop, br. 10, 1962.

322. QUINTO GHERMANDI, *Trenutak lèta*, 1960.





323. ILHAN KOMAN, *Ogledalo II*, 1962.



324. HENRI-GEORGES ADAM, *Tri šiljka*, 1959.



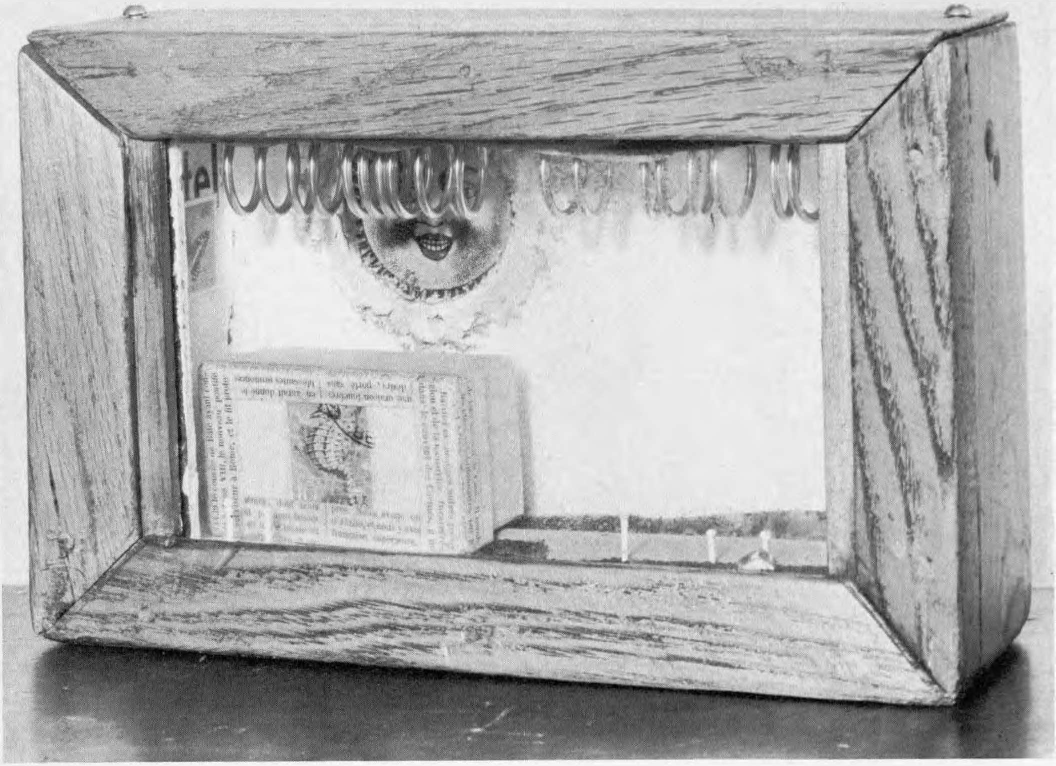
325. PIETRO CONSAGRA,
Razgovor sa ženom, 1960.



326. HARRY BERTOIA, *Urna,* 1962.

Ostaje još jedna kategorija koja se vrlo neubedljivo svrstava u skulpturu ma u kom smislu te reči, ali je obično uključena u izložbe skulpture — to su takozvani »asamblaži« raznih gotovih predmeta čiji je cilj da zabave ili šokiraju, a ne da pruže bilo kakvo estetsko uživanje. Istorijski, oni potiču od redimeda Marcela Duchampa koje smo već pomenuli, i od Man Rayovih duhovnih konfrontacija nepriličnih predmeta.

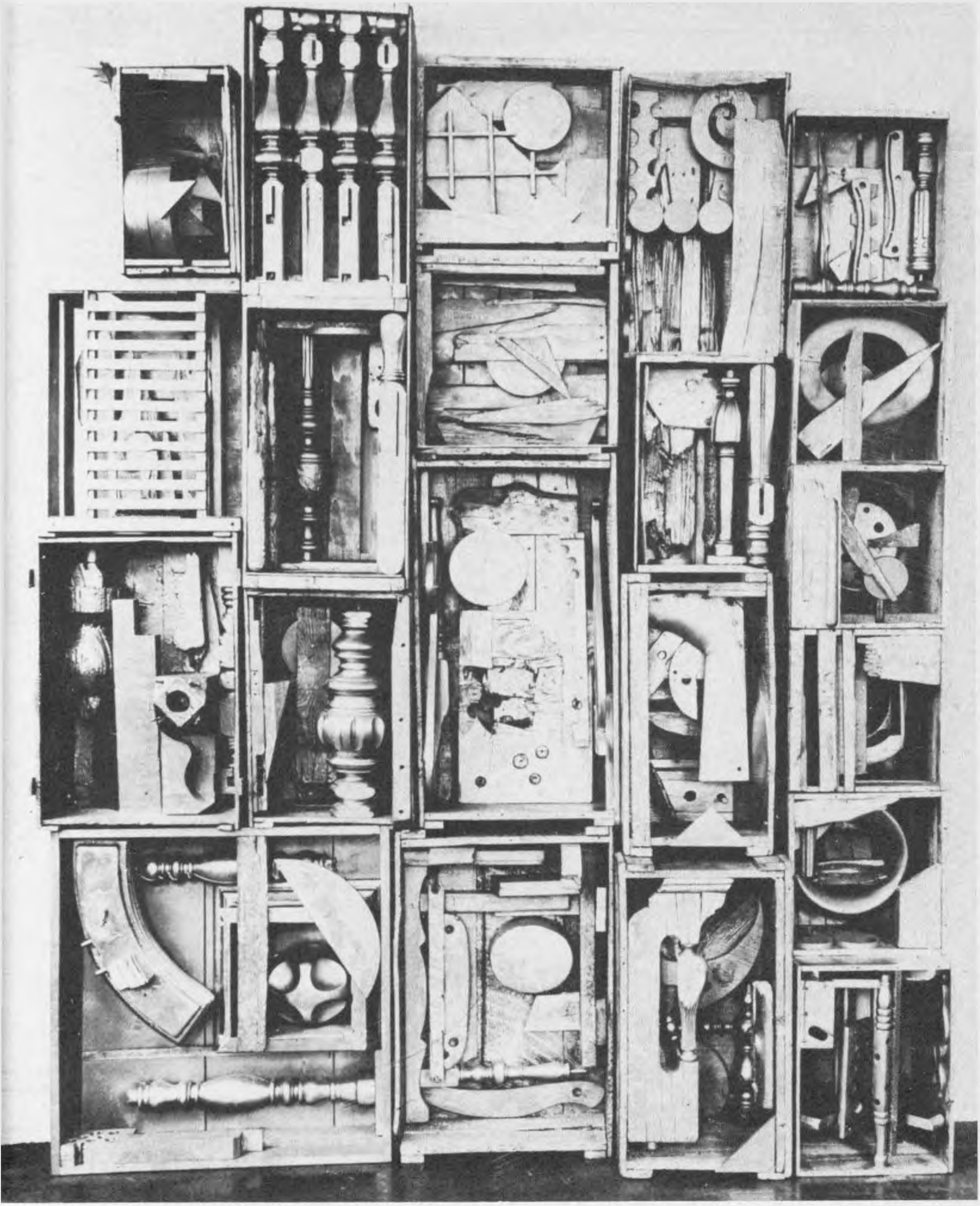
Ukoliko su ti asamblaži reljefne konstrukcije, one nastavljaju otkrića Schwittersa, koji je u svome hanoverskom *Merzbau,* 1924 (*sl. 125*) stvorio prototip za sve kasnije trodimenzionalne asamblaže. Nadrealisti su proširili ovu koncepciju na domen fantazije [Ernst (*sl. 134, 143—145*), Miró (*sl. 152—155*), Brauner (*sl. 138*), Paul Nash (*sl. 136*)]. Sa »kutijama« Josepha Cornella (*sl. 327*) uvedeno je



327. JOSEPH CORNELL, *Kutija senki. Unutrašnjost bela sa žutim peskom i atmosferom »morskog žala«*

jedno novo i plodno otkriće, ideja jedne »sažete« zbirke retkosti. William C. Seitz ih opisuje kao »hermetički zatvorene tajne ćutljivog i diskretnog Maga ... svete amajlije, kao dragoceni posed nekog deteta — bilo šta: poštanska marka sa Haitija, lula od ilovače, kompas, čak i Noć«.[4] Ali, mada takve kutije zapremaju prostor i izlažu se kao skulpture, one su bliže nameštaju nego skulpturi.

Ovo se ne može reći za asamblaže Louise Nevelson *(sl. 328)*, mada se oni često nalaze u okvirima koji naliče kutijama. Ali, drugi, opet, stoje slobodno, bez okvira, ili su čak obešeni u prostoru. Njen materijal su stubovi zavojitih stepenica, stolica, ili noge stola, balusteri ili krestuljci, ko-



328. LOUISE NEVELSON, *Kraljevsko doba V*, 1960.



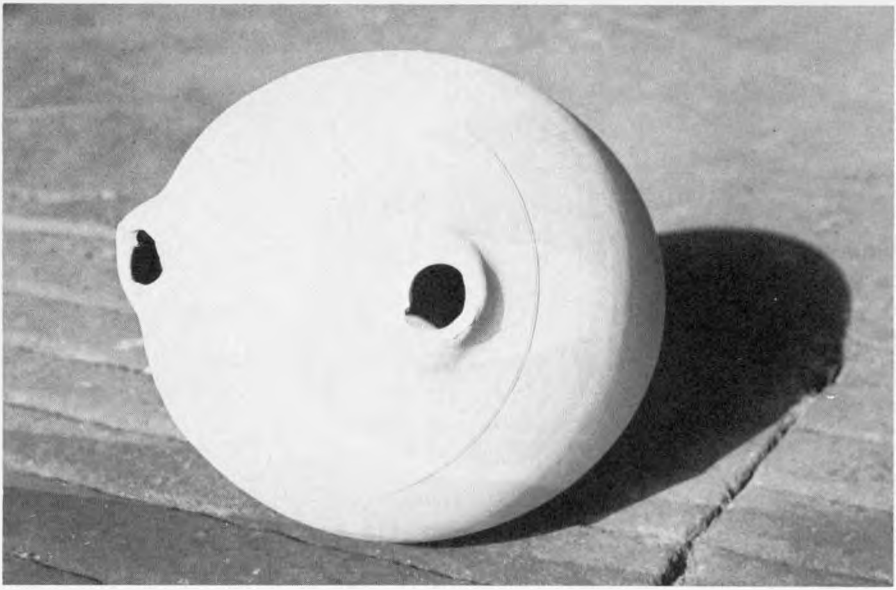
329. LEONARDI LEONCILLO, *Duh vremena*, 1961.

madi arhitektonskih šara ili obični komadi drveta. Oni su odabrani i montirani u odeljcima i svaki odeljak je kompozicija za sebe. Cela skupina se može ostaviti u prirodnoj boji ili je obojena crno ili zlatno. Opšti utisak je reljefna skulptura i sa čisto formalnog stanovišta nema ničega



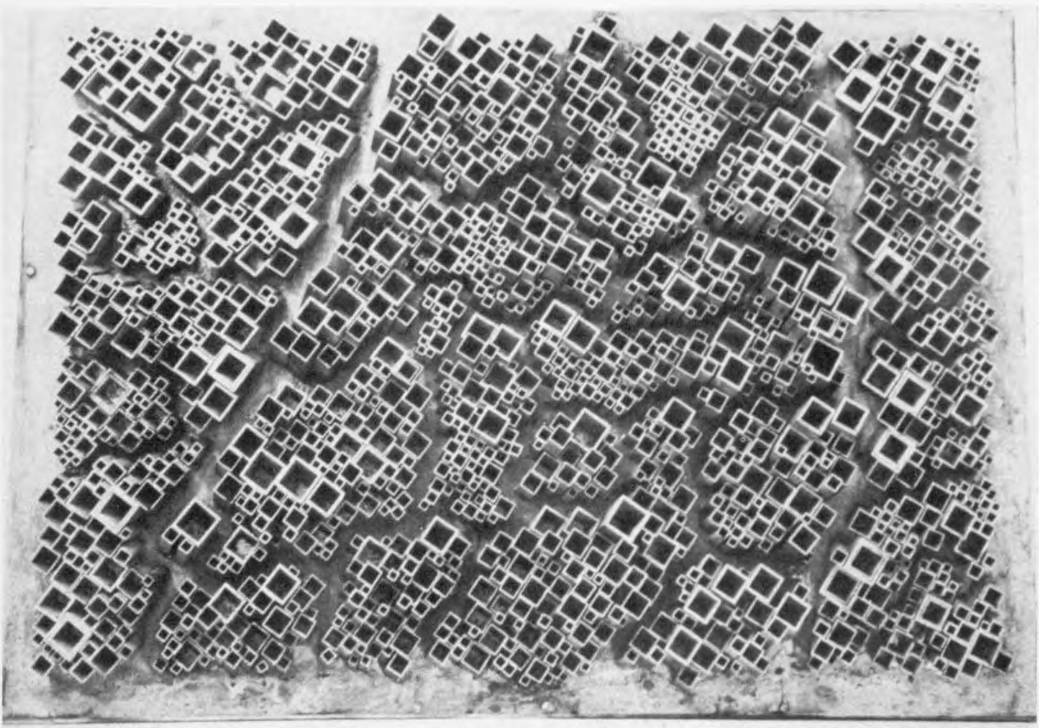
330. JOHN WARREN DAVIS, *Imago, br. 2,* 1963.

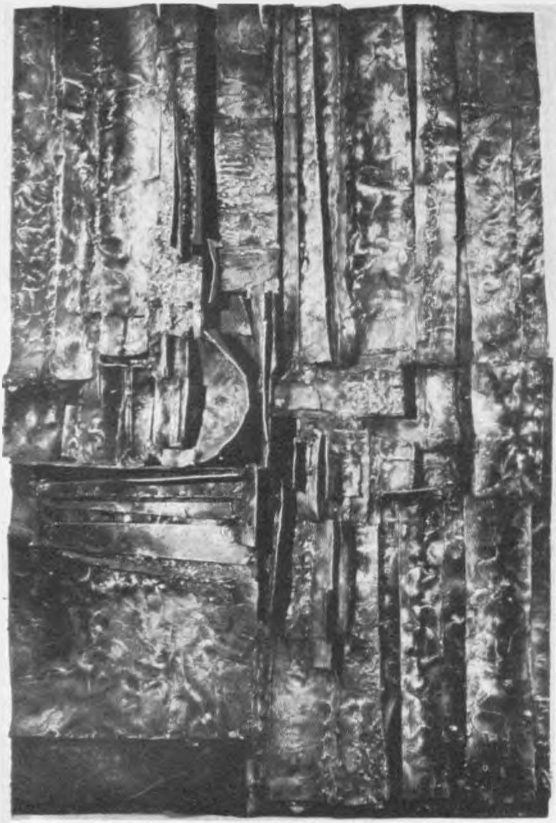
što bi razlikovalo jednu konstrukciju Nevelsonove od reljefa Nicole Pisana ili Agostina di Duccija. Njeno delo je ozbiljno, čak pomalo strogo, što je možda više nego što se može reći za gomilu presovanih delova automobila koje nam nude César i Chamberlain (*sl. 336, 335*).



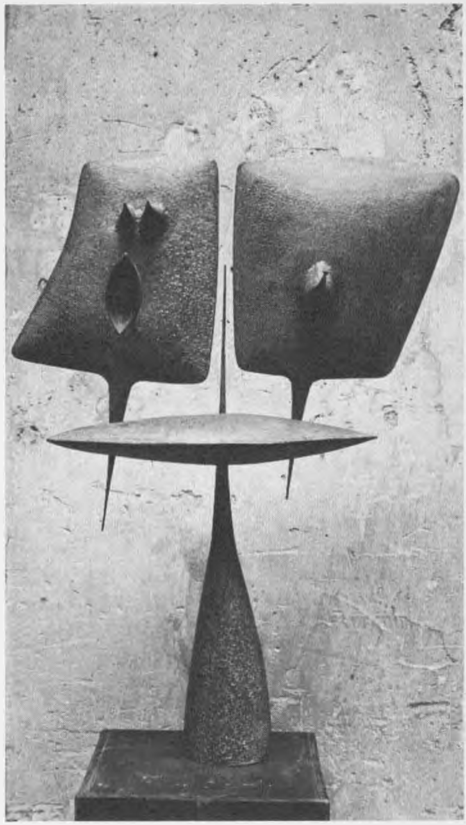
331. LUCIO FONTANA, *Concetto Spaziale*, 1962.

332. ZOLTAN KEMENY, *Predgrađe anđelâ*, 1958.





333. BERNARD ROSENTHAL,
Rečni tok, 1959.

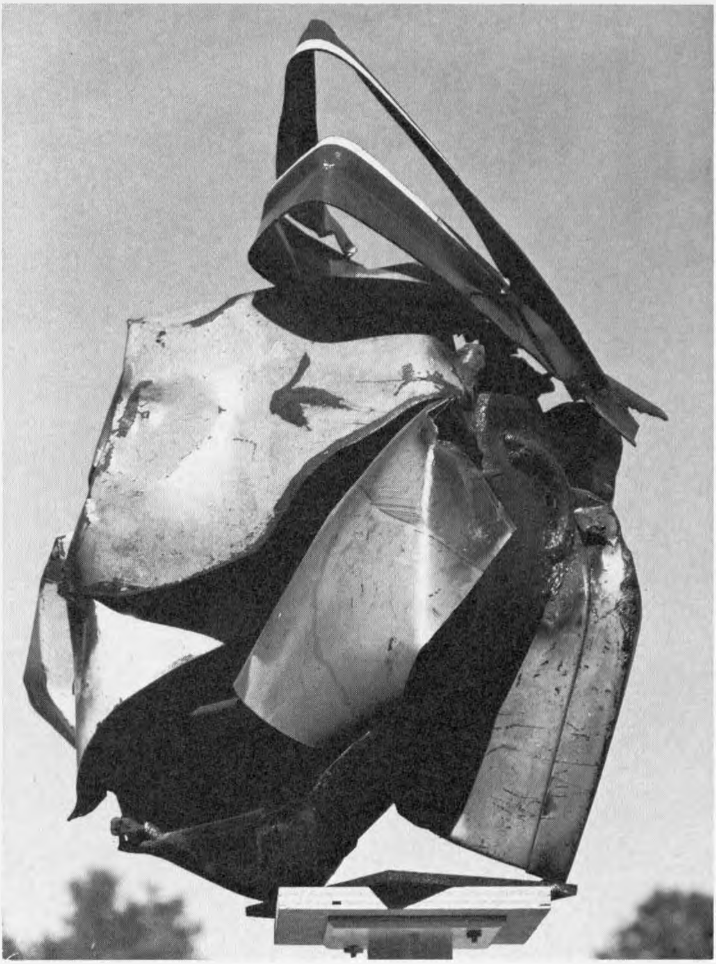


334. PHILIPPE HIQUILY,
Golgota, 1962.

Evo jednog opisa Césara na poslu:

... U jednoj fabrici za sakupljanje i preradu metala u predgrađu Pariza video sam Césara pred jednim od najnovijih američkih kompresora, kako nadgleda pokrete dizalica, određuje veličinu raznovrsnih tereta i pomno očekuje ishod svake ove operacije. Obojica smo se divili ovim balama koje su težile skoro tonu i koje su predstavljale rezultat presovanja jednog malog kamiona, gomile bicikla ili ogromnog broja štednjaka.

... César vidi u rezultatu ovog mehaničkog presovanja *novu fazu metala,* podvrgnutog, da tako kažemo, svođenju na samu njegovu suštinu ...



335. JOHN CHAMBERLAIN, *Bez imena*, 1960.

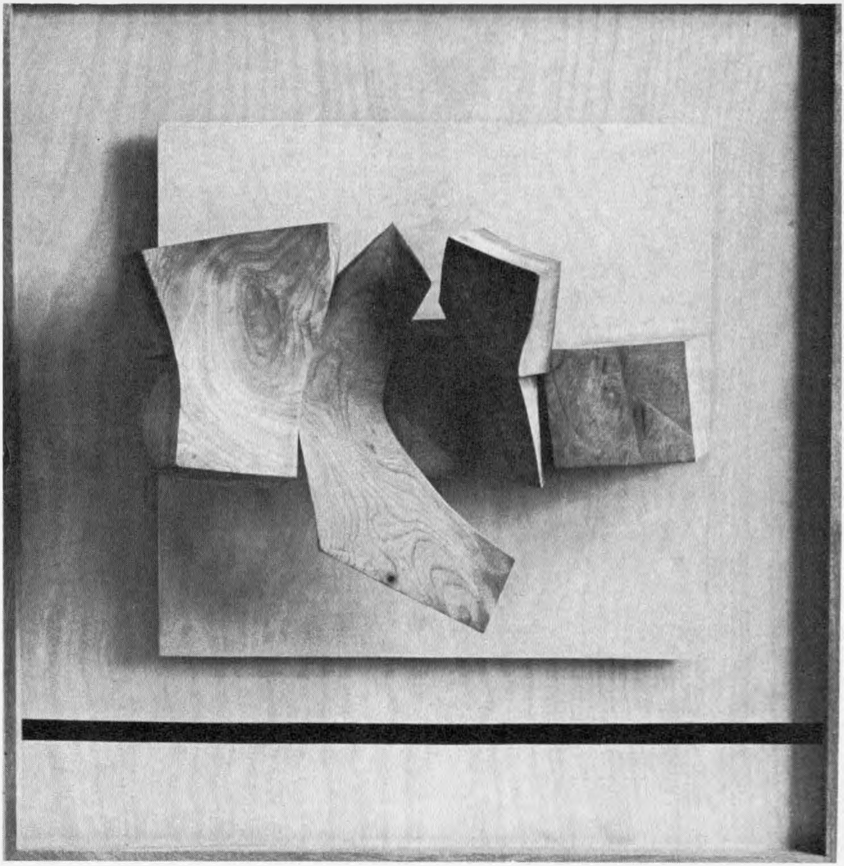
... Jer izvan američkih neodadaističkih izazova, njegovo delo otvara put ka *novom realizmu;* krajnje je vreme da svet prizna da je ovaj realizam glavno ostvarenje druge polovine našeg stoleća.[5]

S ovim ostvarenjem možemo se oprostiti od istorije moderne skulpture. Otkad je prvi put uveden kao estetska kategorija pre više od sto godina, realizam je imao mnoge



336. CESAR, *Reljef,* 1961.

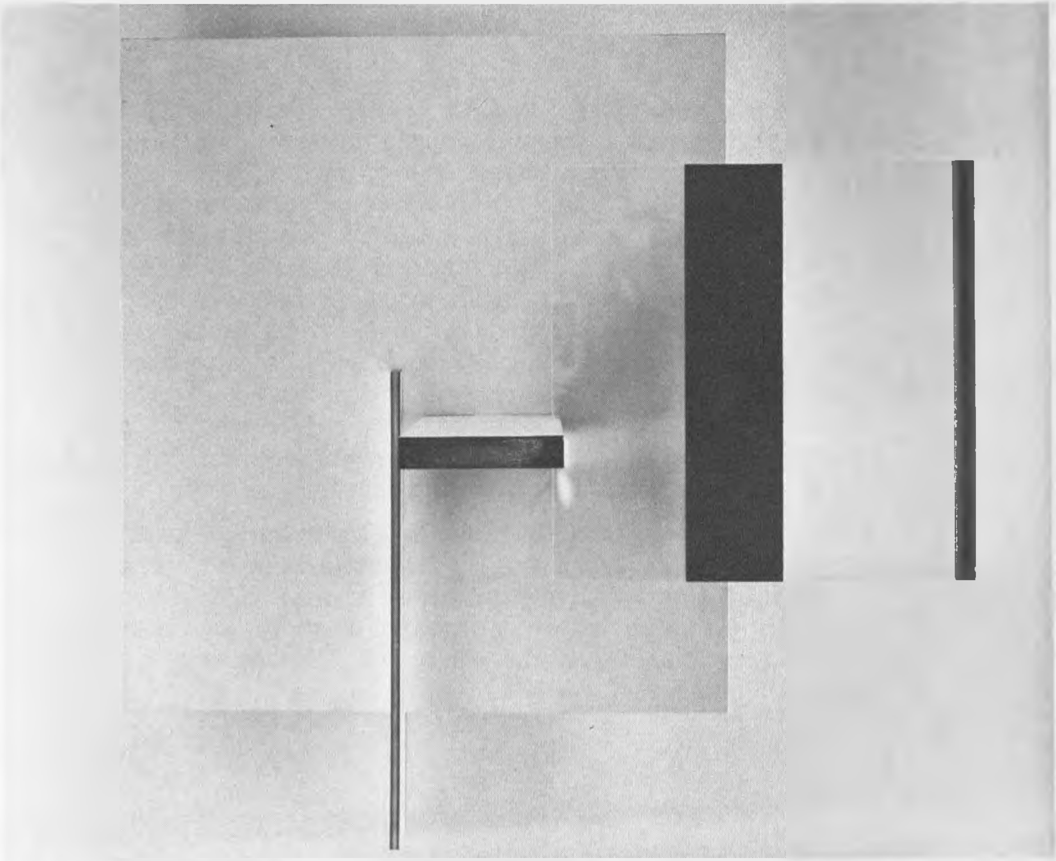
definicije. Tada je korišćen (najviše u odbrani Courbeta) kao kategorija suprotna idealizmu i malo je kritičara koji bi dovodili u pitanje njegovo blagotvorno dejstvo kao principa umetnosti. Ali, sve kategorije umetnosti, idealističke ili realističke, nadrealističke ili konstruktivističke (novi oblik idealizma) moraju da zadovolje jedan jednostavni test (ili se ni u kom pogledu ne mogu smatrati umetničkim delom): moraju da opstanu kao predmeti kon-



337. MATT RUGG, *Bumerang*, 1963.

templacije. Kontemplaciju bismo mogli, s izvesnim estetskim opravdanjem, da zamenimo *fascinacijom*, što bi odgovaralo razlici koju Moore pravi između lepote i vitalnosti. Ali, dok kontemplacija vodi vedrini i ljubavi, fascinacija »novog realizma« može da pobudi samo užas i mržnju. Ruskin je, kao i obično, konstatovao ovu istinu na sebi svojstven način i njegovim proročkim rečima završićemo ovaj kratki pregled jedne složene materije:

> Najgore osobine modernog stvaralaštva proizvod su njegovog stalnog obraćanja našoj želji za promenom i



338. VICTOR PASMORE, *Reljefna konstrukcija u belom, crnom i indijskom crvenom*, 1962.

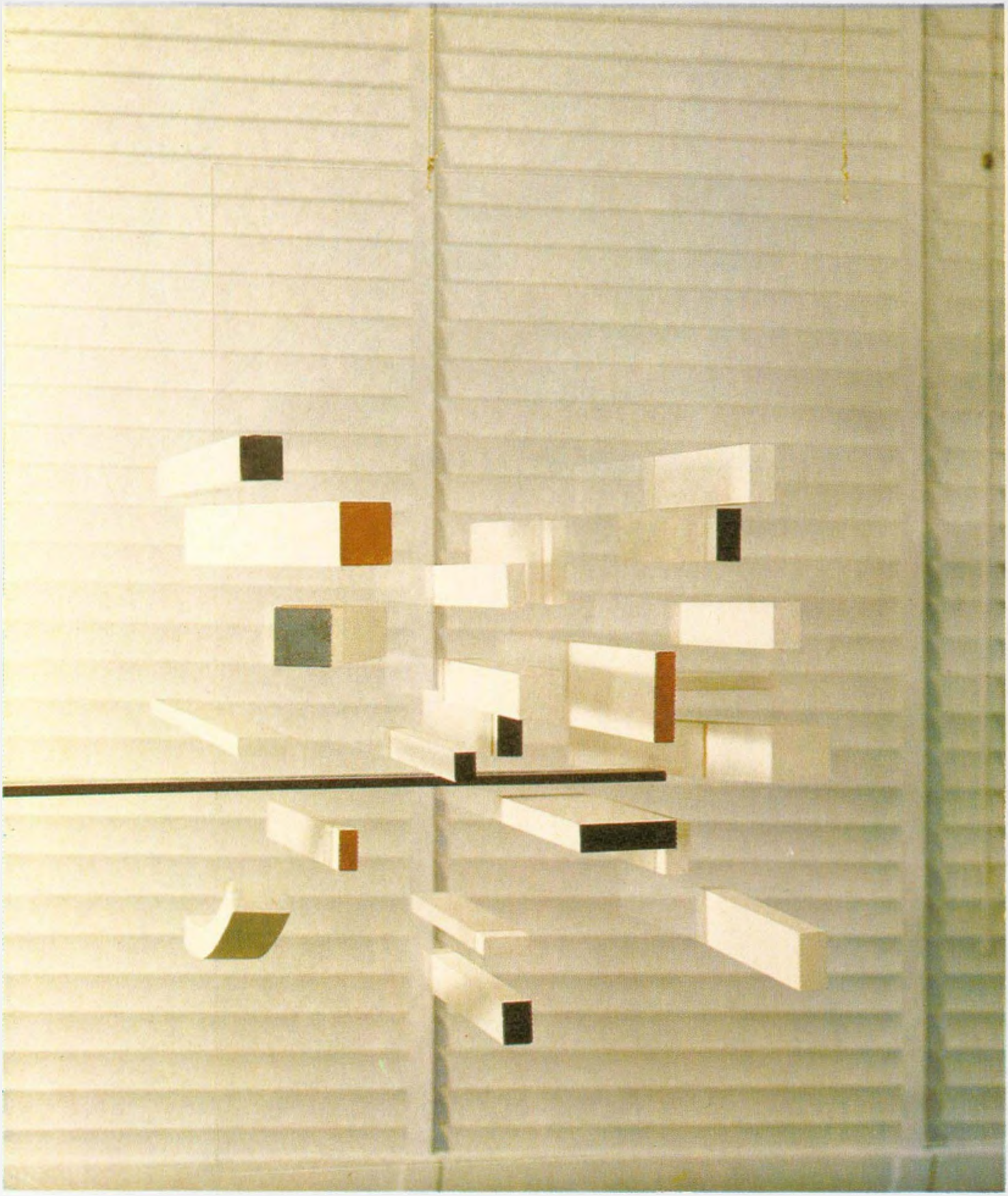
patetičnim uzbuđenjem; dok se ono najbolje u starijoj umetnosti obraćalo našoj ljubavi za kontemplacijom. Izgleda da je istinskim umetnicima dato da trajno uobliče predstave onakve kakve bismo želeli da vidimo i mogli da posmatramo bez nespokojstva, dok su oni manje vredni zaokupljeni jačim strastima koje zavise od obrta priče ili toka emocija. Tamo gde je mogućno sjediniti ova dva izvora zadovoljstva i, kao u Tizijanovom *Vaznesenju*, gde je izvanredna zanimljivost radnje sjedinjena s večnim elementima lepote, izgledalo bi da je dotaknuta najviša tačka nadahnuća; ali

> tamo gde zanimljivost radnje *potiskuje* lepotu oblika i boje, umetnost je osiromašena; a tamo gde se pojavljuje stvarno izobličavanje u bilo kom stepenu iole većem od trenutne senke ili oprečne slike, umetnost je nezakonita. Takva umetnost, može da postoji samo slučajno, kada neka nacija zaboravi ili izneveri večne ciljeve svoga genija i rodi slikare koje ne može da pouči i učitelje koje neće da čuje. Najbolji talenti svih naših engleskih slikara troše se u nastojanjima da se oštrinom satire ili raznovrsnošću dramatskih obrta izraze osećanja koja nijedan majstor nije doveo do dostojnog cilja, ili da se izazove pažnja publike čija je svest potpuno mrtva za prirodnu lepotu.[6]

Ruskin je ovo napisao 1854. godine. Ne znam na koje je to »engleske slikare« mislio; ali, situacija koju on opisuje još uvek je ista u čitavom svetu — publika čija je svest mrtva za prirodnu lepotu i umetnici naterani ovom sveopštom ravnodušnošću da izrazu svojih osećanja daju »dramatične obrte«.



339. KENNETH MARTIN, *Oscilacija*, 1962.



339. VICTOR PASMORE, *Apstrakcija u belom, oker i crnom. Prozirni projektivni reljef*, 1963.

Napomene uz tekst

Odabrana bibliografija

Spisak reprodukovanih dela

Indeks

Napomene uz tekst

Uvod

1. *The Listener,* 8. novembar 1962, vol. LXVIII, br. 1754, str. 774.

2. *The Tradition of the New,* New York (Horizon), 1959; London (Thames & Hudson), 1962.

3. Baldinucci, G. *Vocabulario Toscano dell'arte del disegno,* Firenca, 1681. Citat iz E. Krisa, *Psychoanalytic Explorations in Art,* New York 1952, str. 189-90. Kris, u saradnji sa E. H. Gombrichom, posvećuje jedno poglavlje »Principima karikature«.

4. Rodin, Auguste, *L'Art — entretiens réunis par Paul Gsell,* Lausanne (Mermod), 1946.

5. Vidi: Rewald John, *The History of Impressionism,* New York (Museum of Modern Art) i London (Mayflower Books), 1961, str. 551.

6. Rewald, isto, str. 336, 338.

7. *Rodin, Auguste,* Berlin 1903; Leipzig, 1913, prevod Jessie Lemont i Hans Trausil, London (Grey Walls Press), 1946, str. 45.

8. Ritchie, Andrew, C. (urednik), *Aristide Maillol,* Buffalo (Albright Art Galery), 1945.

9. Za dublju analizu Rodinovih odnosa prema Rossu videti rad Margarete Scolari Barr, *Medardo Rosso,* New York (Museum of Modern Art), 1963. Pogledati takođe Alberta E. Elsena, *Rodin,* New York (Museum of Modern Art), 1963. str. 96, 105 (n. 26).

10. *The Art of Sculpture,* New York (Bollingen Series) i London (Faber & Faber), 1956, str. 56, 67-8, 71.

11. Bibliografske beleške u katalogu jedne izložbe njegovih radova održane u galeriji Curt Valentin oktobra-novembra 1951. Katalog takođe sadrži jedno divno pismo Valentinu, koje otkriva skulptorov humanizam bolje nego što bi to mogla učiniti bilo kakva teorijska izjava.

12. Obe ilustrovane na strani 445 dela *Post-Impressionism from van Gogh to Gauguin* od Johna Rewalda, New York (Museum of Modern Art) i London (Mayflower Books), 1956.

13. Iz jednog savremenog prikaza izložbe preštampanog u J. K. Huysmans, *L'Art moderne,* Paris, 1883, 1902. Beleška od Rewalda, *The History of Impressionism, cit.,* str. 450, 479.

14. *Journal* (1889—1939), Paris, 1939. str. 202 (od 17. marta).

15. Escholier, Raymond, *Matisse from the Life,* preveli Geraldina i H. M. Colvile, London (Faber & Faber), 1960, str. 138.

16. Escholier, isto, str. 140-1.

17. Za značenje »haptičnih vrednosti« u skulpturi vidi moju knjigu *Art of Sculpture,* str. 30-1.

18. Barr, Alfred H., Jr., *Matisse: His Art and His Public,* New York (Museum of Modern Art), 1951, str. 550-2.

19. Katalog retrospektivne izložbe Matisseovih dela održane u Museum of Art, Philadelphia, 1948.

Eklekticizam

1. *The Complete Letters of Vincent van Gogh,* London (Thames & *Hudson),* 1958, tom 3, str. 521.

2. *Isto,* tom 3, str. 179-80.

3. Uticaj primitivne umetnosti na Gauguina zapaža se uglavnom u njegovim platnima. Bernard Dorival je dokumentovao ovaj vid Gauguinove umetnosti u članku »Sources of the Art of Gauguin from Java, Egypt and Ancient Greece«, *Burlington Magazine,* april 1951, tom XCIII, str. 118-23.

4. *The Autobiography of Alice B. Toklas,* New York, 1933; London (Hutchinson & Co. Ltd), 1960.

5. Pitanje da li se sličan razvoj u nemačkom impresionističkom slikarstvu može pratiti do istih izvora možda je otvoreno. Izvesni nemački slikari, kao što su Emil Nolde i Ernst Ludwig Kirchner, na primer, upoznali su skulpturu Afrike i Okeanije na direktan način. Isto tako, naravno, upoznali su i slike Van Gogha i Gauguina.

6. »Tribal Art and Modern Man«, *The Tenth Muse,* London, 1957, str. 309-10.

7. Vidi: *The Nature of Representation* od Richarda Bernheimera, New York, University Press, 1961. Ovo »fenomenološko ispitivanje« predstavlja delo od izvanrednog značaja za razumevanje koncepcije predstavljanja u likovnim umetnostima.

8. Posebno u *Art and Society,* New York i London (Faber & Faber), treće izd., 1956, i *Icon and Idea,* Cambridge Mass., i London (Faber & Faber) 1955.

9. *Abstraction and Empathy,* 1908, preveo Michael Bullock, London (Routledge & Kegan Paul), str. 24.

Od kubizma do futurizma

1. Za poreklo i prvu upotrebu ove reči vidi Johna Goldinga, *Cubism: a History and Analysis 1907—14,* London (Faber & Faber), 1959. Vidi takođe D.-H. Kahnweiler, *Entretiens,* Pariz, 1961, str. 51: »Ali, onaj ko je izmislio reč 'kubizam' bez ikakve sumnje... bio je Louis Vauxcelles...«

2. Vidi: Olivier, Fernande, *Picasso and his Friends.* Prevod Jane Miller. London (Heinemann), 1964.

3. Revol, Jean, »Braque et Villon: message vivant de Cubisme«, *La nouvelle revue française,* avgust—septembar 1961.

4. D.-H. Kahnweiler, *op. cit.,* str. 78: »Kad kažem kubisti, treba, naravno, uvek imati na umu da je Picasso u ‚Gospođicama iz Avinjona' prvi započeo... Desna polovina ‚Gospođica' predstavlja prvi apsolutno herojski pokušaj da se svi ovi problemi reše odjednom, jer, u stvari, cilj nije bio samo dati tačan oblik stvari, već i njegovu tačnu boju.« Vidi takođe Marie-Alain Coutourier, *Le Garder libre (Journal,* 1947-54), Paris, 1962, str. 158. »*Mart 53*...

Pre neko veče kod Braquea zapitam ga šta su Picasso i on zamišljali kad su počeli da stvaraju kubizam.

,Pre svega', rekao mi je, ,mi nikada nismo stvarali kubizam. To su bili drugi, posle nas, koji su ga stvorili.'

Ja mu rekoh da bi trebalo da govori, da kaže kako su se stvari odvijale. Ali, on odgovori da je to nepotrebno. ,Ništa se tu ne može, istorija kubizma se upravo *pravi*. Ona je potpuno lažna. Ali, tu se ništa ne može, jer se istorija tako pravi. Ljudi koji pišu istoriju nisu nikada oni koji je stvaraju, a ovi drugi ne mogu ništa protiv onih prvih'.«

5. Vidi: Courthion, Pierre, *Gargallo: sculptures et dessins*, Paris, 1937, str. 15.

6. Penrose, Roland, *Picasso: His Life and Work*, London (Gollancz), 1958, str. 241.

7. Vidi: Levi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, 1962, str. 21.

8. *The Principles of Art*, Oxford University Press, 1938, str. 66, 68-9.

9. Ovaj datum daje Kahnweiler. Barr i Penrose daju 1928. godinu, što bi značilo da su prethodili periodu Boisgeloupa i Gonzálezovoj pomoći. Picasso nije išao u Boisgeloup pre 1931. godine.

10. Kahnweiler D.-H., *The Sculptures of Picasso*, London (Rodney Phillips), 1949, str. 7.

11. Ilust. Kahnweiler, *ibid.*, str. 9-10.

12. Ilust. Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863—1922*, London (Thames & Hudson), 1962, str. 121-5. Svi studenti moderne umetnosti duguju mnogo ovom delu, koje je prvi put dalo jasne indikacije spoljnom svetu o razvoju umetničkih događaja u Rsiji do 1922. godine.

13. Vidi: Camilla Gray, *ibid.*, str. 184-5.

14. Vidi: Camilla Gray, *ibid.*, str. 147-8.

15 Ruski prevod glave VI dela W. Kandinskog *Über das Geistige in der Kunst* štampan je 1912. godine. Izvodi su čitani na Kongresu ruskih umetnika održanom u Petrogradu od 29. do 31. decembra 1911. godine.

16. Vidi: Gray, Camilla, *op. cit.*, str. 219.

17. Ilust. Gray, Camilla, *op. cit.*, str. 174-7, 179.

18. *Bauhaus 1919-1928*, izdanje Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius, New York i London (Alen & Unwin), 1939, str. 18.

19. Iz jednog pisma Antonyju Koku. Vidi: *de Stijl*, katal. 81, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1951. str. 45.

20. »An intimate biography«, katalog izložbe Vantongerloovih dela u Marlborough New London Gallery, novembar 1962, uredio Max Bill, str. 52-4.

21. *Bauhaus 1919—1928. op cit.*, str. 124.

22. Moholy-Nagy, Sibyl, *Moholy-Nagy: experiment in totality*, New York, 1950, str. 205.

23. *The Art of Sculpture*, New York (Bollingen Series) i London (Faber & Faber), 1956, str. 71.

24. »Concructive Art: an Exchange of Letters between Naum Gabo and Herbert Read«, *Horizon*, London, tom X, br. 55, jul 1944. Preštampano u *Gabo: Constructions Sculpture Paintings Drawings Engravings*, London (Lund Humphries), 1957, str. 171.

Od futurizma do nadrealizma

1. Taylor, Joshua C., *Futurism* (New York Museum of Modern Art), 1961. Dodatak B, str. 114, prevod Margaret Scolari Barr.

2. *Isto*, str. 134.

3. *Isto*, str. 87.

4. Raniji datum je dala Carola Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture* New York (George Wittenborn Inc.) i London (Faber & Faber), 1961, str. 65; kasniji datum daje Taylor, *op. cit.*, str. 101.

5. Kahnweiler D.-H., *The Rise of Cubism*, prevod Henry Aronson, New York, 1949, str. 21-2.

6. Read, *op. cit.*, str. 119-120.

7. *Arp*, izdato sa uvodom Jamesa Thralla Sobyja, članci Jeana Hansa Arpa, Richarda Huelsenbecka, Roberta Melvillea, Carole Giedion-Welcker. New York (Museum of Modern Art), 1958, str. 13.

8. Ilust. C. Giedion-Welcker, *op. cit.*, str. 91, gde je takođe ilustrovan jedan *Objet Dad'Art* Maxa Ernsta iz 1919—1920. Ni on nije sačuvan.

9. Lebel, Robert, *Marcel Duchamp*. Sa poglavljima Marcela Duchampa, Andréa Bretona i H. P. Rochéa. Prevod G. H. Hamilton, New York (Trianon Press), 1959; London (Collins), 1960.

10. *Isto*, str. 36.

11. »Souvenirs« H. P. Rochéa, u Lebel, *ibid.* str. 84.

12. »Limits not Frontiers of Surrealism«, *Surrealism*, London, 1936, str. 103.

13. *Charbon d'Herbe*, Paris, 1933. Citat iz C. Giedion-Welcker, *op. cit.*, str. 97.

14. *Isto*, str. 98. Iz *Minotaurea*, 1933.

15. »Les peintures de Giacometti«, *Derrière le miroir*, br. 65, maj 1954.

16. Giedion-Welcker, C. *op. cit.*, str. 300.

Vitalna slika

1. *Sculptures and Drawings*, tom I (1957), str. XXXI. Prvobitno pridodato u *Unit One*, uredio Herbert Read, London, 1934.

2. *Picasso: Fifty Years of his Art*, New York (Museum of Modern Art), 1946, str. 150.

3. *Sculptures and Drawings*, tom I, str. XXXIV. Prvi put štampano u *The Listener*, 18. avgusta 1937.

4. *Isto*.

5. Sećanje A. Istratija na Brancusijevu sopstvenu izjavu, zapisao Ionel Jianou u *Brancusi*, London (Adam Books), 1963. str. 68.

6. *Isto, ibid.* 69.

7. *Isto, ibid.* 67.

8. *Hepworth, Barbara: Carvings and Drawings,* sa predgovorom Herberta Reada, London (Lund Humphries), 1952.

9. Giacomettijevo pismo Pierreu Matiesseu, 1947.

10. *Creative Development: Five Lectures to Students,* London (Routledge & Kegan Paul), 1962, str. 58.

11. *Zeugnisse der Angst in der modernen Kunst.* Katalog koji je štampao profesor dr Hans-Gerhard Evers. Darmstadt, 1963, str. 97.

Difuzija stilova

1. »On Art Movements«, *The New Yorker,* 5. oktobar 1963, str. 159-69.

2. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful.* Deo III, str. XXI.

3. O ovom problemu raspravljao sam u »Beauty and the Beast«, *Eranos Jahrbuch,* Zürich, 1961, tom XXX, str. 175-210.

4. Seitz, William C., *The Art of Assemblage,* New York (Museum of Modern Art), 1961, str. 68. Ovo delo pruža vrlo potpun pregled čitave ove umetnosti transformisanih *redimeda.*

5. Restany, Pierre, iz jednog izloženog kataloga, Hanover Gallery, London, 1960. Citirao Seitz, *op. cit.,* str. 145.

6. *Giotto and his Works in Padua* (1854), str. 23.

Odabrana bibliografija

Vrlo opsežnu bibliografiju moderne skulpture sastavio je Bernard Karpel iz Muzeja moderne umetnosti u New Yorku i ona je objavljena u delu Carole Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture* (vidi dole). U ovu odabranu bibliografiju uključio sam samo one knjige koje čitaocu mogu biti korisne za dalje proučavanje ovog predmeta.

Opšta dela iz istorije i teorije skulpture

Barr, Alfred H. Jr.: *Cubism and Abstract Art.* New York (Museum of Modern Art), 1936.

Focillon, Henri: *The Life of Forms in Art.* New York Wittenborn, Schultz, Inc.), 1948. 97 str. ilustr.

Giedion-Welcker, Carola: *Contemporary Sculpture: an Evolution in Volume and Space.* New York (George Wittenborn, Inc.) i London (Faber & Faber), popravljeno izd. 1961. 397 str. ilustr.

Hildebrand, Adolf: *The Problem of Form in Painting and Sculpture.* Preveli Max Meyer i Robert Morris Ogden. New York (Haffner Publishing Company), 1945.

Maillard, Robert (urednik): A Dictionary of Modern Sculpture. London (Methuen), 1962. 320 str. ilustr.

Moholy-Nagy, L. *The New Vision.* London i New York, popravljeno izd. 1939· 397 str. ilustr. Najnovije izd. New York (Wittenborn, Schultz, Inc.) 1955.

Ramsden, E. H.: *Sculpture: Theme and Variations.* London (Lund Humphries), 1953. 56 str. i 103 ilustracije.

Read, Herbert: *Art Now: an Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture.* Broširano. London (Faber & Faber), 1963, 128 str. ilustr.

Read, Herbert: *The Meaning of Art.* London (Faber & Faber i Penguin Books), poslednje izd. 1963. 197 str. ilustr.

Read, Herbert: *The Art of Sculpture.* New York (serija Bollingen) i London (Faber & Faber), 1956. 152 str. lustr.

Ritchic, Andrew C.: *Sculpture of the Twentieth Century.* New York (Museum of Modern Art) i London (Mayflower Books), 1953. 238 str. ilustr.

Seymour, Charles: *Tradition and Experiment in Modern Sculpture.* Washington, D. C. (American University Press), 1949. 86 str. ilustr.

Valentiner, W. R.: *Origins of Modern Sculpture.* New York (Wittenborn, Schultz, Inc.), 1946. 180 str. ilustr.

Wilenski, Reginald H.: *The Meaning of Modern Sculpture.* New York (Stokes) i London (Faber & Faber), 1935. 83-164. str. ilustr.

Posebne studije

A g u i l e r a-C e r n i, Vicente: *Julio Gonzáles.* Tom I iz serije »Contributi alla storia dell'Arte«, uredio Giuseppe Gatt. Rome (Edizione dell'Ateneo), 1962.

B a r r, Alfred H. Jr.: *Matisse: His Art and His Public.* New York (Museum of Modern Art), 1951. 591 str. ilustr.

B o c c i o n i, Umberto: *Manifeste technique de la sculpture futuriste,* 11. april 1912.

E l s e n, Albert E.: *Rodin.* New York (Museum of Modern Art), 1963. 228 str. ilustr.

G a b o, Naum: *A Retrospective View of Constructive Art.* U »Three Lectures on Modern Art«, New York (Philosophical Library), 1949. str. 65-87.

Gabo; Constructions Sculpture Paintings Drawings Engravings. Sa uvodnim esejom od Herberta Reada i Leslie Martina. London (Lund Humphries), 1957. 193 str. ilustr.

Naum Gabo — Antoine Pevzner. Sa uvodnim esejom od Herberta Reada. Tekstovi Ruthe Olson i Abrahama Chanina. New York (Museum of Modern Art), 1948. 84 str. ilustr.

G i e d i o n-W e l c k e r, Carola: *Constantin Brancusi.* New York (Braziller) i London (Mayflower Books), 1959.

Julio Gonzâlez, Sculptures. Paris, Musée National d'Art Moderne (Ed. des Musées nationaux), 1952. 23 str. ilustr.

Julio Gonzâlez. New York (Museum of Modern Art), 1958. 48 str. ilustr.

G r a y, Camilla: *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922.* London (Thames & Hudson), 1962. 327 str. ilustr.

G r o h m a n n, W.: *Henry Moore.* Berlin (Rembrandt) i London (Thames & Hudson), 1960.

H e p w o r t h, Barbara: *Barbara Hepworth, Carvings and Drawings.* Sa uvodom Herberta Reada. London (Lund Humphries), 1952. 30 str. i 165 ilustr.

H o d i n, J. P.: *Barbara Hepworth,* New York i London (Lund Hamphries), 1962.

J i a n o u, Ionel: *Brancusi.* London (Adam Books), 1963. 223 str. ilustr.

K a h n w e i l e r, Daniel-Henry: *The Sculptures of Picasso.* Fotografije od Brassaija. London (Rodney Phillips), 1949. 8 str. i 218 ilustr.

L e b e l, Robert: *Marcel Duchamp.* Preveo G. H. Hamilton. New York (Trianon Press), 1959; London (Collins), 1960. 192 str. ilustr.

Modern Sculpture from the Joseph H. Hirshhorn Collection. New York (The Solomon R. Guggenheim Museum), 1962. 246 str. ilustr.

M o t h e r w e l l, Robert (urednik): *The Dada Painters and Poets.* New York (Wittenborn, Schultz Inc.), 1951. str. 136-40, 185-6, 207-11, 255-63, 306-15, 356-7 sa ilustr.

P e n r o s e, Roland: *Modern Sculptors; Picasso.* London (Zwemmer), 1961. 16 str. i 32 ilustr.

R e a d, Herbert: *Henry Moore,* London (Zwemmer), 1934.

Read, Herbert: *Henry Moore, Sculpture and Drawings.* Tom I, XVIII + 278 str. ilustr., IV izd. 1957; tom II, XXIV + 116 str. ilustr. 1955. London (Lund Humphries). Tom III u pripremi.

Rewald, John: *Degas: Works in Sculpture.* New York (Pantheon), 1944. 124 str.

Ritchie, Andrew C.: *Abstract Painting and Sculpture in America.* New York (Museum of Modern Art), 1951. 159 str. ilustr.

Rodin, Auguste: *L'Art — entretiens réunis par Paul Gsell.* Paris (Grasset), 1911; Lausanne (Mermod), 1946, 318 str. ilustr.

Sculpture of the Twentieth Century. New York (Museum of Modern Art) i London (Mayflower Books), 1958. 240 str. ilustr.

Seitz, William C.: *The Art of Assemblage.* New York (Museum of Modern Art), 1961. 176 str. ilustr.

Soby, James Thraill (urednik): *Jean Arp.* New York (Museum of Modern Art), 1958. 126 str. ilustr.

Sweeney, James Johnson: *Alexander Calder,* New York (Museum of Modern Art). 1951.

The Unknown Political Prisoner. Međunarodni konkurs skulpture pod pokroviteljstvom Instituta za savremenu umetnost. London (Tate Gallery), 1953. 24 str. ilustr.

Spisak reprodukovanih dela

Prilozi su poređani abecednim redom imena umetnika. Mere su date u santimetrima. Kad su date tri dimenzije onda idu ovim redom: visina, širina, dubina. Uz svaki prilog stoji njegov broj reprodukcije u knjizi.

ADAM, Henri-Georges (1904)
Tri šiljka, 1959, bronza 45×35
Foto Pierre Joly — Véra Cardot, Paris 324

ADAMS, Robert (1917)
Maketa za dekorativni zid, 1956, bronza 75×23
Zbirka i foto Gimpel Fils, London 235

AESCHBACHER, Hans (1906)
Figura XI, 1960, mesing, 25
Vlasništvo umetnika 232

AGOSTINI, Peter (1913)
Uragan Veronika, 1962, gips, 140,5
Zbirka Stephen Radich Gallery, New York 314

ANTHOONS, Willy (1911)
Beskonačni oblik 1949—1960, juvilski kamen, 160
Rijksmuseum Kröller-Müler, Otterlo 190

ARHIPENKO, Aleksandar (1887—1964)
Majka koja sedi, 1911.
bronza, visina — uključujući osnovu 60
Stadt Kunstmuseum, Duisburg 73

ARHIPENKO, Aleksandar
Boks-meč, 1913.
terakota, 79
Zbirka Peggy Guggenheim, Venecija
Fotografije Peter Cannon Brookes, London 124

ARHIPENKO, Aleksandar
Žena sa lepezom, 1914.
polihroma bronza, 65 70

ARMITAGE, Kenneth (1916)
Grupa u hodu, 1951.
bronza, 23 254

ARMITAGE, Kenneth
Figura koja leži na boku (peta verzija), 1958—1959.
bronza, 81,3
Zbirka British Council, London
Foto Liddbrooke, London 255

ARMITAGE, Kenneth
Pločasta figura, 1961.
bronza, 72×97
Zbirka Marlborough Fine Art Limited, London
Foto Harriet Crowder, London 256

ARP, Hans (Jean) (1887)
Gospođa Torzo s talasastim šeširom, 1916.
drvo, 40,5×26,5
Rupf Foundation, Berne 132

ARP, Hans (Jean)
Šuma, 1916.
bojeno drvo, 32×21
Zbirka Roland Penrose, London
Foto John Webb, London 133

ARP, Hans (Jean)
Školjka i glava, 1933.
bronza, 20×25×18,5
Zbirka Peggy Guggenheim, Venecija
Foto Peter Canon Brookes, London 51

ARP, Hans (Jean)
Ljudska izraslina, 1933.
bronza, 75×56×34
Foto Étienne Bertrand Weill, Paris 85

bronza, 136×80
Galerie Breteau, Paris
Foto Leni Iselin 229

FALKENSTEIN, Claire (1909)
Tačka kao sklop, br. 10, 1962.
bakar, 75×75×75
Privatna zbirka, Lozana
Foto Galerie Stadler, Paris 321

FEDDERSEN, Hans P.
Kompozicija, 1963.
bronza, 250
Volksschule, Hilden, Nemačka 259

FERBER, Herbert (1906)
U čast Piranesija, 1962—1963.
bakar, 233,5×124,5
Vlasništvo umetnika
Foto John Webb, London 277

FIORI, Ernesto de (1884—1945)
Vojnik, 1918.
bronza, 128
Kunsthalle, Hamburg 12

FONTANA, Lucio (1899)
Concetto Spaziale, 1962.
keramika
Foto Carlo Orsi, Milano 331

FRESNAYE, Roger de la (1885—1925)
Mlada Italijanka, 1912.
bronza, 31,5×61
Zbirka Joseph H. Hirshhorn, New York
Foto M. Knoedler i Co., Inc., New York 69

FREUNDLICH, Otto (1878)
Kompozicija, 1933.
bronza, 230×100
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
Foto Galerie Claude Bernaud, Paris 86

FRINK, Elisabeth (1930)
Ptica vesnik III, 1960.
bronza, 43,5
Zbirka Alexander Bernstein, London
Foto Waddington Galleries, London 252

FULLARD, George (1924)
Patriota, 1959—1960.
obojeno drvo, 177,5×214,5
Vlasništvo umetnika
Foto John Webb, London 307

GABO, Naum (1890)
Konstruisana glava, br. 2, 1916.
metal, 45
Vlasništvo umetnika 98

GABO, Naum
Spomenik za fizičku opservatoriju, 1922.
plastika, metal, drvo, 35,5
uništeno 102

GABO, Naum
Stub, 1923.
plastika, metal, drvo, 105
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 103

GABO, Naum
Kružni reljef, 1925.
plastika i drvo, 49,5 — prečnik
Vlasništvo umetnika 104

GABO, Naum
Sferična tema, 1937.
neprovidna plastika, prečnik 57
Vlasništvo umetnika
Foto E. Irving Blomstrann, Conn. 109

GABO, Naum
Konstrukcija u prostoru s kristalnim središtem, 1938.
plastika, 47
Vlasništvo umetnika 108

GABO, Naum
Prozračna varijacija sferične teme, 1951, verzija originala iz 1937.
plastika, 56,5
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 110

Indeks

Kurzivne cifre upućuju na stranicu gde se nalaze reprodukcije